

河南戏曲志
卷之六
新编

1
1985

中国戏曲志河南卷编辑委员会



河南戏曲史志资料辑丛

第一辑

中国戏曲志河南卷编辑委员会

河南省戏曲史志资料辑丛

发 刊 词

古谓：“盛世修志”。党的十一届三中全会以后，继地方志编纂工作的普遍展开，文化部、国家民委和中国剧协及时下达了“关于编辑《中国戏曲志》的通知”，并已列入国家重点科研项目之一。这样一项前无古人的大业，只有在中国共产党领导下的新中国才有可能来完成。应当说，这是我们时代的骄傲，也是我们这一代的光荣。但是按照《中国戏曲志》编辑部制定的体例纲目草案，工程浩大，要完成这一大业，实非易事；我省又起步较晚，所以任务更显得十分艰巨。

河南省地处黄河中下游，文明历史源远流长，素有“戏曲之乡”、“文物之乡”之称，对中国戏曲的形成和发展曾做出过重要的贡献。而今，戏曲事业仍有着广泛的群众基础。据查，我省仅近四百年来就有五十多个剧种流行，尤其

河南梆子（豫剧）流布全国十六个省区，拥有239个专业剧团，是全国最大的剧种之一。各剧种之间，又纵横交错，关系复杂，要完成这样一部志书，确是非下大功夫不可。

所谓“志”者，志一方之事；“戏曲志”则自然是志一方戏曲兴衰沿革和发展之事。它不同于“史”，不同于“论”，也不完全是一种“史料”的辑录。但要完成志书的编撰却又必须首先做好普查及史料的汇编工作。为此，在今年九月份省卷编委扩大会议上决定由省戏曲志编辑部组织编印《河南戏曲史志资料辑丛》，它将以各地市县戏曲志和剧种志为基础。其目的是：

一、及时将各方面的调查材料尽快地集中起来，以免流失；

二、使资料提供者、收集整理者及撰写者的辛勤劳动能得到保障，为人所公认；

三、资料的发表，将有利于在其广度和深度上，及更大的范围内，引起世人注意，而材料本身则有可能得到进一步的翔实和丰富。

那么有了这样一个坚实的基础，编写“省

卷”就好办了。而这样做的本身，则又体现了大家动手、群策群力这样一个精神。

为此我们对有关河南戏曲史志的一切文献资料和采访座谈，并经初步整理的口碑资料及辑录、编写的史料性文章，无论是成篇的或片断的，均所欢迎。殷切期望各地有关同志大力支持，同时也欢迎省内外专家及从事戏曲史论工作的同志提出宝贵意见。

河南省文化厅副厅长
《中国戏曲志》河南卷领导小组组长

王南方

以史家之筆錄千古
絕唱為中華
飛渡時代新曲

題詞

劉清惠

偏好戏曲志，为繁荣我省的
戏曲事业服务。

刘 涛

一九八五、十二

HEN

I 207.3799

0000

1

目 录

发刊词.....《中国戏曲志》主任委员王南方
河南卷编委会

中共河南省委宣传部副部长刘清惠同志题词

河南省文化厅厅长彭玮同志题词

中华人民共和国文化部、国家民族事务委员会、

中国戏剧家协会关于编辑出版《中国戏曲

志》的通知.....(1)

《中国戏曲志》编辑与出版计划(草案).....(2)

关于编辑的方针问题.....(4)

《中国戏曲志》地方卷体例(修订草案).....(5)

河南省文化厅、河南省民族事务委员会、中

国戏剧家协会河南分会文件〔豫文字(85)

150号〕.....(9)

河南省文化工作概述(戏曲部分摘编).....

.....河南省文化厅战略组(11)

关于剧种史研究.....余从(20)

豫剧源流辨析.....马紫晨(36)

越调的来历.....郑林曦(90)

扬高戏的兴衰.....景昆俊(94)

- 伏牛山下.....马可 (102)
- 河南梆子今昔谈.....《台湾日报》 (109)
- 石家庄地区怀梆概况.....陈立宪 (115)
- 湖北越调的初步调查.....钟和 (117)
- 河南省境内的王府戏班及乐户.....王芷衡 (126)
- 明代我省部分地区乐户情况.....袁小娜 (128)
- 三十年代相国寺的戏院.....大寒 (129)
- 卢殿元科班.....朱永昌 (131)
- “永乐”与“同乐”.....韩德英 (135)
- 兰州豫剧团简史.....兰州市豫剧团 (138)
- 我省古代戏楼考略.....杨建民 (140)
- 荥阳北宋杂剧石棺.....吕品 (153)
- 修武金代石棺杂剧图研究.....周烈 (155)
- 西华县文化志 (戏曲部分摘编)
.....西华县《文化志》编纂组 (162)
- 新安县文化志 (戏曲部分摘编)
.....新安县《文化志》编辑室 (169)
- “阿姣只合深闺藏”
——谈禁止妇女看戏.....韩德英 (174)
- 伶隐迂笑依在汴二三事.....陈雨门 (176)

老一辈戏剧家关心河南戏研·····	赵 党 (180)
河南戏曲诀谚(眼神功诀谚)·····	王玉斌 (182)
豫剧学术著作索引(资料)·····	袁小娜 (184)
五调腔剧目汇释·····	王艺生 (187)
《中国戏曲志·河南卷》 征集戏曲资料启事·····	(254)
稿约·····	(256)

中华人民共和国文化部
中华人民共和国国家民族事务委员会
中国戏剧家协会
文艺字(83)第139号

关于编辑出版《中国戏曲志》的通知

各省、市、自治区文化局、民委、剧协分会：

我国戏曲历史悠久，剧种繁多，遗产丰富。为了系统地记录、整理各地区、各民族的戏曲资料，集中建国以来戏曲历史及理论调查研究的成果，反映戏曲改革工作的成就，繁荣社会主义戏曲事业，决定编辑出版《中国戏曲志》。为了统一领导这项工作，成立《中国戏曲志》编辑委员会，由张庚同志担任主任委员，马彦祥、郭汉城、刘厚生同志担任副主任委员，下设《中国戏曲志》编辑部设在中国艺术研究院内。

兹将《中国戏曲志》编辑出版计划、《中国戏曲志》地方卷编写体例发给你们，请各地、市、自治区文化局即与有关部门协商，订出计划，组织力量，及早着手编写工作，以期早日出版。

中华人民共和国文化部(章)
中华人民共和国国家民族事务委员会(章)
中国戏剧家协会(章)

《中国戏曲志》

编辑与出版计划（草案）

一、编辑出版《中国戏曲志》丛书的目的，是尽可能全面、系统地记录与整理各地有价值的戏曲资料（包括历史和现状），集中建国以来戏曲历史及理论方面的研究成果，使之科学地继承我国丰富的戏曲艺术遗产，为繁荣社会主义时期的戏曲事业服务，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献。

二、为了统一组织《中国戏曲志》丛书的编辑出版工作，拟由文化部、国家民族事务委员会、中国戏剧家协会共同发起，成立全国性的中国戏曲志编辑机构。名称为《中国戏曲志》编辑委员会。设主任委员一人，副主任委员若干人，委员若干人。编委会负责领导全书的编纂工作，召开必要的会议，研究解决有关的问题，指导编纂工作的进行。

三、编委会下设编辑部，在编委会领导下组织日常业务活动。设主任一人，副主任若干人。编辑部负责定期向编委会汇报工作，加强与各地的联系，组织专业性会议，编写简报交流情况，复审各省的定稿等。

四、各省、市、自治区成立地方卷编辑机构，名称为《中国戏曲志》××卷编辑委员会。设主任一人，副主任若干人，编委若干人。负责组织领导本卷的编纂工作，并向《中

《中国戏曲志》编委会汇报工作和最后完成该省的分卷定稿，之后送交全国编委会。少数民族戏曲较多的省、区，应吸收民委或少数民族文化干部参加编委会工作。

五、各省、市、自治区编委会下设编辑部，在编委会领导下开展日常业务活动。设主任一人、副主任若干人。负责根据统一的内容、体例等要求具体组织本分卷的资料搜集、研究和编撰、审稿等工作，并与全国编委会编辑部密切联系，交流情况。

六、该丛书按我国现行的行政区划，在各省、市、自治区编辑委员会领导下，分头编写，完成各该省、市、自治区分卷。由全国编辑委员会完成《中国戏曲志》丛书的集成工作。

七、《中国戏曲志》丛书，由文化艺术出版社负责出版及发行业务。该社制定统一的体例、装帧及开本规格。

印刷及发行工作将由有关各方具体商定。

八、《中国戏曲志》各省、市、自治区分卷字数15—50万不等。由于各地戏曲剧种和戏曲活动的具体情况不同，各卷的规模由全国编委会与各省、市、自治区编委会商定。

九、《中国戏曲志》每卷编纂完毕即可单行出版，全国的编纂出版工作，计划七年左右完成。

十、全国编辑委员会和各省、市、自治区编辑委员会为编纂《中国戏曲志》所需的业务活动经费，分别由文化部和各省、市、自治区文化局拨给专款，以保证工作的完成。

关于编辑的方针问题

《中国戏曲志》是一套具有民族戏剧艺术特色的科学性、知识性、资料性丛书，也是一种以“志”书为体裁的各地区的戏曲百科全书。它为我国戏曲艺术的革新发展，为社会主义精神文明，为国际文化艺术的交流服务。编辑方针是：

1、以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导、坚持辩证唯物主义和历史唯物主义，坚持实事求是。

2、各地戏曲要重视地方特点和剧种风格，对学术上有争议的问题，要持客观态度，依据事实反映各家学说。

3、要充分反映建国以来戏曲调查研究的成果，反映戏曲史、论研究和艺术实践的新水平。

4、以高中以上文化水平读者和戏曲专业工作者为对象。注意体例框架设置的科学性，条目释文的知识性，采用资料的准确性。行文应简炼通俗，逻辑严谨，给予读者系统的戏曲知识。

5、主要依靠戏曲专家、学者和专业工作者及业余戏曲研究人员撰写释文。

《中国戏曲志》地方卷体例

(修订草案)

一九八四年六月

《中国戏曲志》地方卷的体例，由部类及其分类项目组成。全卷分综述、图表、志略、传记四大部类，并以此顺序排列。

部类、分类项目及其内容如下：

综 述

以历史时期为序，依据史料概括叙述本地区戏曲的历史和现状。

图 表

大事年表

以年为序，采用记述体记大事。

剧种表

项目分为：名称，别名，形成时间，形成地点，所唱腔调，流布地区，附注。

志 略

剧 种

以剧种为单位设条目，分别记述本地区所有剧种。当地剧种应记述其形成发展的历史和现状，包括简要地叙述其声

腔、剧目和特点。外来剧种只记述其在当地存在的状况。

剧 目

概述及以各个代表性剧目为单位设条目。代表性剧目的选择范围，包括：剧本与演出有特点的传统剧目、整理改编的传统剧目，新编历史剧、历史故事剧和现代题材的剧目。传统剧目和整理改编的剧目，应据实记录作者、整理改编者、声腔剧种、编演年代、故事提要、题材来源、演出单位和主要演员、版本及收藏情况，重点记述其特点、成就与影响。新编历史剧、历史故事剧和现代题材的剧目，主要记述其特点、成就与影响，并写明作者、首演单位和主要演员、导演、音乐设计、舞美设计、声腔剧种、故事提要、题材来源、版本及收藏情况。

音 乐

概述及选择具有代表性的剧种音乐为单位设条目。内容包括：声腔，唱腔音乐结构及唱腔选例，伴奏音乐及锣鼓谱、曲牌选例，乐队体制、沿革、特点。

表 演

概述及选取具有代表性的剧种、剧目选例为单位设条目。主要内容包括：脚色行当的体制、沿革，特有的身段谱、特技，传统剧目和新编剧目的表演艺术与舞台处理的选例。

舞台美术

概述和以选例为单位设条目，分别记述脸谱、扮相，服饰，砌末，传统戏的舞台陈设及新编剧目的舞美设计等内容。

机 构

包括：科班与学校，班社与剧团，票房〔社〕及业余剧团，行会、协会、学会，研究机构，作坊与工厂等。按上述类别排列顺序，每类机构以名称设条目，以成立年代为序，除举要设条目记述外可采用列表方式以见一般。各条内容主要为：名称、性质、剧种、成立年代、沿革、成员状况、社会影响及贡献。成员状况中包括对机构创立发展有重要建树、贡献的主要领导和主要业务人员。

演出场所

以概述与演出场所举要为单位设条目，记述本地区戏曲演出场所衍进的历史和现状，及主要演出场所如庙会、草台、茶园、戏院、剧场等。并可附表以见一般。

演出习俗

以概述与演出习俗举要为单位设条目，主要记述历代乡村、城镇、都市的演出习俗；建国以来对旧有演出习俗的改革，及新的民间演出习俗的建立。

文物、古迹

包括古戏台，戏曲雕刻，戏曲壁画，戏画，碑文，文告，珍贵戏单及戏照等。特别应注意有关戏曲的革命文物以概述和文物、古迹举要为单位设条目，也可列表以见一般。

报刊、专著

轶闻传说

谚语、口诀

其 他

传 记

凡立传人物，以生年为序排列。立传人物范围包括作家、理论家、评论家、教育家、活动家、演员、导演、琴师、教师、音乐、舞美、后台人员等。记述内容包括：姓名、性别、籍贯、生卒、生平，艺术活动的经历及其成就、贡献和影响。

附 录

索 引

说明：

本志时限，上限依据本地区实际情况定，下限一律至一九八二年底止。

本志一律用简炼通俗的现代汉语撰写。

本志各卷卷首均有总序一篇，题为：《中国戏曲志》序言。

本志书后附本卷主要参考书目。

河南省文化厅
河南省民族事务委员会 文件
中国戏剧家协会河南分会

豫文字(85)150号

各地、市文化局、文联、民委：

文化部、国家民委和中国剧协于一九八三年向全国各省市、自治区、民委、剧协分会颁发了“关于编辑出版《中国戏曲志》的通知。(文艺字(83)第139号)。通知中说：

“我国戏曲历史悠久，剧种繁多，遗产丰富。为了系统地记录、整理各地区、各民族的戏曲资料，集中建国以来戏曲历史及理论调查研究的成果，反映戏曲改革工作的成就，繁荣社会主义戏曲事业，决定编辑出版《中国戏曲志》。”

河南省地处中原，号称戏曲之乡。遍及全省各地的二十多个剧种，各具特色。是我国艺术宝库中的财富，认真而有系统地搜集、整理、研究这些遗产，是新时代赋予我们的历史使命，有领导有组织的编辑出版河南地方戏曲志，将有助于培养提高我省戏曲工作者的业务水平，壮大理论、研究队伍，从而推动我省戏曲事业的革新与发展。

《中国戏曲志》的编辑工作已列入国家重点科研项目，《河南卷》是这部巨著的一部分。为了顺利完成这项工作，经研究决定：

(一)成立《中国戏曲志》河南省领导小组，成员如下：

组长：王南方（河南省文化厅副厅长）

副组长：吉兆明（省文联副主席）

马 达（省民委顾问）

成 员：郭光宇（省戏研所所长）

刘公举（省文化厅艺术处处长）

刘襄燕（省文化厅科技教育处副处长）

张清华（省文化厅计财处处长）

杨天奇（省文化厅办公室主任）

袁文娜（省戏校校长）

顾丰年（剧协河南分会副秘书长）

甄国彦（省文化厅办公室调研员）

(二)成立《中国戏曲志》《河南卷》编辑委员会，由王南方同志任主任委员，郭光宇、王玉箏、韩德英、马紫晨同志任副主任委员，编委由省直有关单位和各地市文化局选派一名业务干部参加。

(三)编委会下设编辑部。该部设在河南省戏剧研究所内。编辑部主任由郭光宇同志兼任。副主任由王玉箏、韩德英、马紫晨、杨建民担任。

我省地方志编辑工作起步较早，戏曲音乐集成工作也积累了大量的资料，这对完成这部戏曲志书的编辑工作是有利的条件，各地市在组织这项工作之时，可考虑结合起来进行。

一九八五年十月十七日

(章)

河南省文化工作概述

(戏曲部分摘编)

(三)

中国戏曲形成于北宋，而北宋的首都在河南，因此我省具有深厚的民族戏曲艺术传统，群众看戏、听戏之风极盛。他们不仅从戏曲中汲取历史知识，熟悉人情世故，寄托理想愿望，坚定生存信心，而且几百年来一直是他们劳动之余的主要娱乐形式。

三十五年来，我省艺术表演团体之多一直居于全国之首。1949年全国共有1,000个剧团（包括曲艺说唱），我省是69个，占6.9%；1952年发展为164个，占全国的7.9%；1962年288个，占全国的8.7%；1966年361个，占全国10.7%。经过“四人帮”的摧残，1970年减为187个，但仍占当时全国2,541个的7.0%。从这个数字和比例上可以看出戏曲界在“文革”期间属重灾区。1978年恢复为250个；1982年是273个，占全国3,460个的7.9%，仍相当于1952年的水平。按河南现在的行政区划18个市、111个县计算，平均每个市、县拥有2.15个专业剧团。至于半工半艺和半农半艺的业余演出组织，从建国初期到现在，则始终保持在5,000个以上。由此可见，戏曲艺术在我省（特别是农村）有着深厚的群众基础。

曲艺团（队、组）在“文革”以前的发展也是很快的，

建国初只有零星的演唱小组活动，到五十年代中期先后成立了四个正规的曲艺团队；不过十年时间，到1965年已发展到132个各种体制的演唱组织。可是经不住“横扫”的严重摧残，1970年以前几乎全部解体了。再加上我们主管部门若干年来忽视曲艺艺术的革新，缺乏对曲艺艺术规律的探究，这样，在新兴艺术品种竞争的局面下，便造成了这支文艺轻骑的衰退状态。“文革”以后尽管做了不少努力，却始终没能把这种群众原本喜闻乐见的通俗艺术形式恢复到应有的繁荣。近年来还有下降趋势。1978年是58个，1,200余人；到1983年统计，已经减为27个，不足300人。应当引起我们的严重注意，查找原因。

现在全省共有277个专业艺术表演团体。而作为这支队伍核心的，则是那些有大批新文艺工作者参加的，或者有著名表演艺术家为支柱的剧团。如省豫剧三团，如果从她的前身河南省歌剧团算起，其坚持演现代戏的历史已有三十余年。不仅积累了一批保留剧目，而且培养了一批文化素质、艺术修养都比较好的现代戏演员。省豫剧一、二团，省曲、省京、省越、省歌、省话，以及郑、汴、洛、安等市的一些剧团，都有名演员领衔。近几年，还有新乡、许昌、商丘、南阳等地的剧团，也涌现出一大批各剧种的新秀，从而给戏曲舞台带来了生机。

在戏剧和曲艺品种方面，我省由于地处中原，四通八达，南来北往，便于艺术交流，所以其数量之多也是居于我国前列的。而由于旧社会反动统治阶级对戏曲艺术的践踏，至解放时却已有不少剧、曲种濒临灭绝的境地。建国初期，

据1952年调查，当时只有以豫剧为主的10个剧种有专业团体；曲艺也只有河南坠子等七、八种，另有一些木偶、皮影、杂技的私营班社。在党的“百花齐放”“推陈出新”方针指导下，并采取了“翻箱倒柜”“抢救遗产”，批判民族虚无主义等一系列有效措施，到1956年底省首届戏曲观摩会演时，已经增加到23个剧种。同时，又发掘出不少曲艺新品种。再加上以后新增加的几个剧种，和一些尚无专业剧团的品种如罗戏等，这就形成了一座争娇斗艳、绚丽夺目的戏曲百花园。还有我省的杂技艺术，也是历史悠久、势力雄厚的，其人员之多，节目之广，功底之厚，均闻名于全国，并开始走向世界。

影响最大的三个剧种是豫剧、曲剧、越调，三个曲种是河南坠子、大调曲子、三弦书。豫剧在解放前只流行七个省份，现在有专业剧团的即达十六个省区；河南坠子流行到十九个省区和三个直辖市。全国的豫剧团共有222个，和京剧团基本相等；而在流行省区上却高于评剧、仅次于京剧，京、豫、评并称全国三大剧种，或加越剧而为全国四大剧种。

我省传统剧目、曲目和戏曲曲艺音乐都极为丰富，据1957年调查，约有传统剧目4,000个，传统曲目3,000个。1956年前后陆续加工整理了近200个剧目；六十年代初期编印了《河南传统剧目汇编》豫剧13集，越调2集；近年又编印豫剧6集，越调1集。编印《河南传统曲目汇编》大调曲子4集，三弦书2集。共选印剧目238个，曲目580个。除“文革”当中被销毁的以外，省戏研所现存各剧种挖掘抄录的传统剧目1,300多本；另外并影印了《豫剧脸谱》一集，

含脸谱500多个；出版戏曲、曲艺音乐20余集。这是一份相当宝贵的文化遗产。

我省的专业大军也是很可观的。根据1952年的普查，当时共有职业艺人7,635人，加上全省十三个文工团和艺术学校三个队的新文艺工作者，共9,500余人。1953年全省文工团集训后，这部分新文艺工作者投身到地方戏曲团体中，在“改人、改戏、改制”的戏改方针指导下，帮助旧艺人学文化，学乐理，并反过来向他们学唱腔，学表演，共同建设新戏曲，从而逐渐融为一体。至1956年统计，为14,317人，增长半倍，1962年为15,104人；1976年为16,251人；1980年竟高达19,421人。曲艺队伍也很庞大，1957年登记在册的民间艺人是16,000余人；1979年正式曲艺团、队、组内的演出人员是1,472人。如果考虑到农村的几千个业余剧团中还有为数大约几十万参加者的话，那么可想而知，这个数字是相当惊人的。单是专业从艺人员已经占了全国戏曲、曲艺队伍的大约10%以上。联系到我省人均工农业产值位居第22名这样一个实际，试想一下，此等比例是否失调？值得研究。因为文化经费用于剧团贴补一项，二十年来增长很快。拿郑州市的七个剧团为例，每年补贴数已由“文革”前的11万元，猛增至68.6万元。如不尽快改革体制，实行承包，不仅拖累国家，而且不能适应当前形势发展的要求。

(七)

.....

艺术表演团体：戏曲团体无论按人口比例的数量或

绝对数量计算，都比任何省多得多。人口最多的四川省还比我们少60个剧团；人口和我省相等的山东省，则比我们少120个剧团。我们居全国第一；但是这个第一在五十年代是优势，近几年由于电影事业的高速发展，电视、投影录象、轻音乐、舞会、体育竞赛等艺术品种和文娱活动项目的增多，至少已经夺走了10倍以上的观众。以1983年为例，我省电影观众是戏剧观众的19倍。就是把经济发展水平的因素考虑进去，也毋需保持这么多剧团了。同时鉴于有不少地、市、县剧种剧团重叠设置，和一些剧团整体艺术水平又极差，国家对剧团的经费额补贴与年俱增等各种实际情况，在当今体制改革的形势下，对现有剧团作一次从布局到人员的大调整，应该说已经是非常适时而必要的了。否则，将由过去的优势转为劣势。再者，戏曲剧团过多，（特别是豫剧），也势必影响到对新兴艺术品种和少数剧种的扶持，出现严重的“一头沉”。当前我们必须把着眼点放在“以质取胜”上，并采取措施，把歌舞和交响音乐等这些薄弱环节搞上去。

剧团体制：主管部门对剧团既有统得过死的一面，又有放任自流的一面。总的说是领导和经营管理体制方面的问题，由于缺乏严格的经济核算，分配制度上又存在着平均主义，多年来就形成了捧“铁饭碗”、吃“大锅饭”的问题，是急待进行改革的。

艺术事业设施：以1983年计，我省277个艺术表演团体却只有168个艺术表演场所。这就是说，平均每1.65个剧团才有一座剧场。而且剧场又大多建筑破旧，装备落后。三十五年了，我省还没有一座现代化的大剧场，没有一座音

乐厅，象洛阳那样外宾常来常往的城市，所有剧院竟全部是干厕所。这无疑给从事艺术生产和提高专业水平造成很大困难，并且不适应今后高规格的文化交往。由于文化设施的经费投资太少，仅能搞一些一般性的维修，因而面对这一情况，单靠文化部门是无法解决的。

剧团人员构成：据1978年一次性调查结果。我省艺术表演团体的组成，其结构是既不适应戏剧事业的发展又是非常不合理的。各类人员比例如下：

学员占16.8%，舞美人员占8.3%，编导人员占2.0%，演员和乐手合占60.7%，而行政管理和其它人员占了12.2%。很清楚，作为一项企事业来讲，从事艺术生产的人员比例显然是太低了，而行管人员的比例又显然是太高了。其次是知识结构。据最近对50个剧团（全部人员）的抽样调查，其各类文化程度的比例是：

大专占0.4%，中专占2.3%，高中占4.4%，初中占24.5%，小学占61.8%，文盲占6.4%。这样的水准，不过比全省人口的平均文化水平高出了那么一点，又怎么能够适应戏曲革新的需求！

再一点是性别结构。一百年前豫剧开始有了女演员。根据二十年代初期的调查，彼时“女伶”已占3—4%；（见1924年王培义著《豫剧通论》），到三十年代末期，大约是5—6%；建国初期的1953年，是10%左右。以后便直线上升。由于舞台中心角色的转移，再加男演员发声不科学，终于造成“外八角”（四生四花脸）的一蹶不振。截至目前，女演员所占比例在很多剧团已达30%以上，少数剧团更超过

了男演员的数量。有的戏校甚至在招生名额上就规定了女多于男。这是极不正常的。

编导、演员：“文革”以前我省大部分剧团还没编导，1963年提倡大演现代戏，特别是强令移植所谓样板戏的时候，才推出了一大批武打演员或会戏多的人出来担任“导演”。在当时虽起到了一定作用，但由于缺乏导演专业的起码知识，水平不高，也就很难提高戏剧的艺术质量。

演员队伍也存在很多问题。由于人事渠道阻塞，不能合理流动，该退的退不出去，该进的又进不来，闲员越养越多，演员老化；再加一些不适于从事这项专业的人员进来，以致造成人浮于事，冗员过多，一般可以精简掉20—30%的人员。

剧目创作：切实抓好剧目创作，是开创戏剧艺术新局面的中心一环。而提高艺术创作质量的关键则在于提高创作人员的思想艺术素质和火热斗争生活的积累。再者，还必须在戏曲化、乡土味和文学水平上下功夫，写出我们河南的特点来，并高度注意表演艺术和唱腔音乐的革新，以适应时代对我们的要求。

理论研究：这是我省又一个薄弱环节。社会文化事业是一门科学，要靠正确理论指导，理论跟不上，也是戏剧创作和表演艺术上不去的主要原因。时代要求文化艺术事业发展，更要求理论研究工作走到前面去。三十五年来，我省的理论研究工作做得实在太少。面对这么丰富的遗产，这么复杂的现状，没有高水平的理论研究工作又怎么总结历史经验？许多文化艺术科研项目都要上马，可我们掌握的资料是

那样的少，研究人员是那样的缺，怎么出成果？不进行战略探讨、不摸透文艺规律，又怎么预测和展望二三年、以至十年二十年以后文化艺术事业的面貌！许多门类研究，如社会文化学，图书情报学，河南戏曲的民俗学、美学、以及观众心理学等，可以说是基本没有触及。抓理论研究，这本身就是一项带有战略意义的工作，不干不行，干不好也不行。

.....

艺术教育：1983年全国文化部门所属的中等专业学校共85所，我省有7所，占8.2%，居全国第二位。在校学生全国共11,849人，我省为1,368人，占12%；1978年剧团学员共26,678人，我省2,946人，占11%，二者也均居全国第一位。在戏曲艺术整个处于青黄不接，后继乏人的时候，我省却能先行一步地注意到对新一代的培养，这本来是个很大的优势。不足的是：由于我们在教学方法上还不够科学，师资水平也存在一些问题，这就造成学生淘汰率较高、出“尖子”较少的结果。

(八)

.....

戏曲：我省素有“戏曲之乡”、“曲艺之乡”和“杂技之乡”的称号。元朝杂剧女伶梁园秀，明末曲艺圣手苏昆生等，都是我省艺术史上的骄傲；三十年代还曾出过“梆子大王”和“坠子皇后”。而当具备了优越的社会制度时，只要我们按艺术规律办事，坚定地贯彻“百花齐放”方针，应该说，这种优势是完全可以继承下来的。事实上“文

革”前的十七年，我们也的确出了不少好戏，涌现了大批优秀演员。“四人帮”虽伤了我们的元气，但也不能总是以此为借口，似乎“万劫不复”。现在来看，我省在剧团、戏校、文艺队伍、戏曲新苗、剧场演出率、人均看戏场次等项别上，比之兄弟省确是占着明显的优势。但优势中又潜伏着某些劣势，例如演出质量、编导力量、戏校师资数量、剧场、演员比重、戏曲演员的文化素质和艺术修养等。如何改变这些落后方面，通过整顿，精干队伍，调整、充实那些薄弱环节，是需要提到议事日程上，一个个加以认真解决的。也只有这样，才能化不利因素为有利因素，把部分的或大部分的优势转化为整体的、全面的优势。

根据最近对60个戏曲剧院■抽样调查，在总数为1,645人的演员（不包括演奏员）队伍中，只具备小学文化程度的居然高达1,159人，占70%；中学（只有很少几名是高中）文化程度的309人，占18.7%；中专29人，占1.8%；大专只1人，而文盲却有147人，占9.0%。这样的知识结构，说明我们的戏曲演员除文盲（比省内）较少以外，其全面文化水准几乎比我省全民的整体文化水准还要低。这种局面如不尽快改变，想提高戏曲艺术水平又谈何容易！所以我们说，从战略观点看，这方面的劣势才是压力最大的优势。

.....

关于剧种史研究

余 从

(一九八一年八月十四日在河北省
戏曲剧种讨论会上的发言)

关于剧种史研究，我想讲下面几点：一、回顾一下剧种史研究的情况；二、戏曲通史与剧种史的关系问题，供大家参考，并请指正。

首先，回顾一下情况，解放以来，有些从事戏曲或戏剧研究的专家，对有的声腔剧种开始进行分析研究，如欧阳予倩的《谈二黄戏》；马彦祥的《秦腔考》等是比较早的学术研究文章。有的人编写过京剧史的专书，也有从事地方剧种史研究与写出专著的，如：湖北汉剧有杨铎的《汉剧丛谈》，广东粤剧有李啸霞的《广东戏剧史略》；云南民间花灯戏有徐嘉瑞的《云南农村戏曲史》，以及湖南祁阳戏史等，有的成书出版，有的发表在期刊上。此外，还有专门考证各种腔调的来源与演变的，例如王芷章的《腔调考原》，重点对徵调、梆子，发簧等声腔做了研究。解放以前，只是个别人做这种研究工作，受历史的局限，因为旧社会不可能广泛地进行调查研究，也不可能象现在有机会观摩全国汇演或省、市、自治区的汇演，了解到很多剧种，进行分析、比较；再加存在着歧视民间戏曲的封建统治阶级的一种偏见，

地方戏曲声腔剧种的研究就更不被重视了。只有到了解放以后，党和人民关心戏曲事业的发展，地方戏曲剧种和声腔流变的研究工作才进入一个新阶段。一九五二年，第一届全国戏曲会演期间，欧阳予倩组织了几位老专家周贻白、黄芝冈、杜颖陶等，进行调查访问，结合他们过去的积累，撰写了京剧、汉剧、楚剧、闽剧、桂剧、滇剧等剧种研究的专门文章，辑印成书，叫《中国戏曲研究资料初集》，这是解放后第一本有组织地进行调查研究，撰写出版的剧种研究的专集。本来欧阳院长的心愿想继续出下去，后来由于各种原因未能实现。在这件事的前后，还有周贻白关于戏曲声腔三大源流研究，黄芝冈关于秧歌剧研究，杜颖陶和一贯关心戏曲研究的表演艺术家程砚秋合作撰写的关于秦腔研究的专文发表。老专家们要把多年研究的成果贡献出来，要为当时的戏曲改革工作服务。一九五四年，华东区举办戏曲会演时，又撰写、出版了剧种研究的文集，其中《华东戏曲剧种介绍》就是华东戏曲研究院与所属省、市文化部门结合，进行普查调查访问之后，由许多同志化费心血写成的专集。《中国戏曲资料研究初集》和《华东戏曲剧种介绍》，是五十年代剧种研究方面比较成熟的两种书，它们反映了解放以来，随着全国戏曲改革工作的进展，人们越来越需要开展剧种和戏剧史的研究，深切感到了解剧种的来龙去脉，对今天的继承和发展都是十分必要的。史、论研究，就是伴随着戏曲改革的艺术实践而展开的，也是为实践服务的，新社会为剧种史研究开创了理论与实践相结合的新路。所以，这一研究工作几乎都纳入了各省、市、自治区戏曲工作的范畴，比如

各地汇演，也需要把剧种知识介绍给观众，各地开始通过调查访问，搜集资料，写出简介，汇编资料集，也整理出不少有史料价值的内部文集。在这种情况下，有的单位或个人积极从事专史的编写工作，例如胡沙的《评剧简史》，以及将要由中国戏剧出版社出版的《河北梆子简史》（马文龙、毛达志编写）等等。少数民族剧种的研究，也有《少数民族戏剧研究》一书编辑出版，其中多数文章是介绍本民族的戏剧发展史的。十年浩劫，戏曲研究也遭到破坏，许多地方访问、调查的资料，抄录的传统剧本，搜集的图片、实物散失了，这给戏曲史、论研究和剧种史研究造成不少无法挽回的损失，这是大家都知道的。然而，大家并没有气馁，反而劲头更足了。前几年，上海艺术研究所和辞书出版社开始编纂《剧种辞典》的工作，和各地联系，提出要求，也推动了各地剧种史研究工作的恢复和发展。去年，大百科全书要编《戏曲卷》，也邀请各地文化部门和个人撰写主要声腔剧种条目。听说有的省、市、自治区组织编纂地方志，有戏曲部分，其中也包括了剧种、演员传记等项目。看来，剧种史的研究工作，随着文化科学事业的发展，对它有愈来愈多的要求。象咱们这样，集中起来，把本省的剧种研究文章，一篇一篇地进行讨论，准备将修改后的文章汇编成集子，这对于戏曲研究事业的建设是很重要的。

据我的回忆，剧种研究工作是经历了这样一个历史过程的。现在，处在不仅要进行剧种或剧种史的一般研究，而且在不断积累的基础上，有些剧种应该对它的源流发展，剧本文学的思想、艺术成就，舞台艺术的综合形成和革新发展，

以及剧种现状，进行探讨其规律和研究其历史经验的工作，并依据需要和可能写出这些剧种的专史。中国艺术研究院戏曲研究所和文化艺术出版社就协商了一项工作，希望各地戏曲研究单位和从事剧种史研究的专家，撰写出剧种史的专著，把它们集成一套《中国戏曲剧种史丛书》，剧种史研究的专著可以丰富我国戏曲研究的成果，也可以反映出戏曲研究的新面貌。中国戏曲在世界上是一种具有民族特色的戏剧艺术，我们积累的科研财富，对人类进步的戏剧文化，也是一种贡献。

我有个粗略的印象，各地对剧种史研究感兴趣，并积极钻研的成员，有从事戏曲研究、戏曲创作的干部，其比例大约以戏曲音乐工作者占多数。剧种与剧种的差别在音乐上最鲜明，而他们又多在剧种音乐的改革、创作实践中，逐步感受到考察声腔流变、发展与革新、创造的关系问题的重要性，于是对本剧种声腔的发展进行探讨，接着注意到兼有研究剧种历史这项任务的必要性，开始全面研究剧种史了。由于我的这种印象，所以咱们在戏曲音乐研究会中结合讨论剧种史问题，我并不感到突然，而且深感需要。因为近代、现代的声腔剧种，有很大一部分可以听到音响，看到曲谱，由此入手进行音乐的分析、对比，这在考察声腔源流演变，声腔与声腔之间的相互影响，剧种的形成，剧种与剧种之间相互影响等方面都很重要。这些研究所得，对印证文字记载的历史资料，对肯定或者否定前人的某些论断，有着不能被替代的作用。戏曲音乐工作者从事剧种史的研究自然会特别注意到这个方面，这是很应该的，同时，也应该重视剧种形成发展

的历史条件，剧目以及舞台艺术其它部分的来源、演变情况的研究、重视班社、师承、演员等史料的积累和研究，才能更好、更全面地把握一个剧种的发展历史。很有些同志愿意做剧种史的研究工作，有时在有的单位，也会感到没有人关心、没有人管、和没有时间做的问题。我想，六中全会《决议》上提到：必须加强理论研究，加强历史和现状的研究。这里指的历史，当然也包括我们的戏曲史和各种剧种史。任何事物，只有了解了它的历史，才能减少盲目性，更好地解决它所存在的现实问题。戏曲工作，也必须通过学习历史，研究其发展规律，才能更好地进行今天的革新工作。我所以这样讲，是想借此机会呼吁一下：剧种史研究，虽然是一个新的戏曲研究领域，但它的确是一个应该值得重视、关心的领域，它的成果对戏曲艺术创作实践必将会起到有益的作用。

我们研究剧种史的目的在于今天戏曲艺术的革新、发展。那么，我们在剧种史研究中应该做什么呢？应该探讨规律，阐明本剧种发展变化的规律。要分析、阐述规律，就要靠马列主义、毛泽东思想的理论指导，也就是学会运用历史唯物主义和辩证唯物主义的观点、方法分析本剧种的全部历史事实。这就叫实事求是。解放前的一些研究专著，多侧重于资料的积累，缺少对发展规律的阐述。当然，那时有他们的局限，今天对剧种史研究者来说，也有个处理好积累资料与探讨发展规律的两者的关系的问题。我认为资料是基础，没有资料何从说史，但是，写史的主要任务，还在于从历史事实中■明戏曲发展的规律，以备我们今日革新戏曲时有所

借鉴，有所遵循，做到从本剧种实际出发运用规律，为本剧种的蓬勃发展打开局面。

其次，谈谈戏剧通史与剧种史的关系问题。如果概括戏曲艺术的特征，我们用最简单的话说，就是演员用歌舞表演故事；用较复杂的话说，就是演员用行当扮演人物，运用唱、念、做、打及服饰、装扮等艺术手段表演故事，表达主题，感染观众。这样的概括，是人们从看了一个戏又一个戏的多次具体感受后得出来的认识。这种认识又翻转过来，当我们再看到具有这种艺术特征的戏剧表演节目时，我们会把它叫做戏曲。正象戏曲的特征是通过具体的戏方可概括出来一样，在一定意义上说，把戏曲史剖析开来看，就是一个又一个的剧种史。在历史发展的每个时期，都有当时的剧种，每个剧种又都有自身形成发展的道路，正是通过每个时期各个剧种的发展道路，才体现出戏曲发展的总的规律，体现出戏曲前进的总的趋势。如果脱离开每个时期的剧种史，也就没有戏曲通史了。研究戏曲通史，也可以说就是要抓住那些最典型的、代表每个历史阶段的剧种去剖析，把他们研究透了，方可把握住每个时期戏曲发展的共同规律和总的趋势，方可看清楚每个时期在内容、形式、以及艺术风格上发生了怎样的变迁。这就是在戏曲通史与剧种史的关系上，所体现的个别与一般、个性与共性、具体与抽象的辩证关系。我们必须明确这种关系。正因为如此，过去研究者在戏曲通史或断代史中阐明的戏曲发展规律，所持的观点，得出的见解，对于我们研究剧种史是有用的，甚至应该说，为了研究剧种史我们必须学习的。同样，剧种史研究实际上也是通史或

断代史研究的一个部分，它的成果也必定为整个戏曲史研究工作做出有益的新的贡献。

基于这种认识，我认为戏曲的历史在一定意义上说，也就是剧种兴衰更替的历史。有的兴起了，有的衰败了，有的演变成新的了。而在这个总的剧种兴衰更替的过程中，也使戏曲形式本身不断地向前演进，让形式更适应新的内容的需要。新的内容和形式则取决于不同时期人民群众的时代要求和欣赏趣味。这个剧种兴衰更替和戏曲形式也随之发展演进的过程，就是戏曲在艺术上的推陈出新。我不妨从戏曲史上几个历史时期的基本事实说明这个问题。从原始歌舞至宋、金杂剧，是戏曲起源和形成的阶段，这个时期产生的戏剧表演形式，是两个脚色的歌舞戏及“五花爨弄”的宋、金杂剧，它们是戏曲形成之前的雏形。第二阶段是从十二世纪至十五世纪，即北宋末到明中叶，是北杂剧和南戏形成发展的时期，“北曲四大套”和一人主唱的杂剧形式占统治地位的戏曲形式。第三阶段，是从十五世纪至十七世纪，即明中叶到清中叶，这时期出现了各种声腔，而具有代表性和典型性的声腔剧种是昆山腔与弋阳诸腔，从南戏发展而来的曲牌联套体制的传奇形式，成为主要的戏曲形式。第四阶段，是从十七世纪至十九世纪四十年代，即清康熙到鸦片战争后，民间地方戏曲蓬勃发展的时期。这一时期的主要戏曲形式，是突破传奇体制成长起来的，以梆子、皮簧为代表的板式变化音乐结构为主的乱弹形式。四个阶段，戏曲形式几经革新发展，然而杂剧、传奇、乱弹都保持着戏曲艺术所共有的特征。鸦片战争以后，中国沦为半殖民地半封建的社会，至

“五四”运动，我们称为近代，“五四”以后至今我们称为现代。近、现代人们社会生活的变化，以及群众的时代要求，向戏曲艺术提出了革新旧形式，必须表现现代生活的问题。创造新的戏曲形式，保持和发扬戏曲艺术的特征，为人民所喜闻乐见，是时代付于每个剧种的历史任务。哪个剧种走在前面，做出卓越的贡献，这个剧种就应该在现代戏曲史上占有重要的地位。有如历史上的北杂剧，昆腔、弋阳诸腔、梆子，皮簧声腔剧种，以及近代的京剧一样，代表它们那个时期戏曲艺术发展的历史成就。

结合戏剧通史，我还想谈剧种研究方面的两点具体看法。

一点是，我认为研究戏曲的形成，对我们研究后世剧种的形成会有所启发。戏曲的起源形成有各种说法：有歌舞说，有角抵说，有优孟说，有傀儡说……。我认为若说戏曲形式，应该是到南戏和北杂剧产生，才算有了比较完整的戏曲艺术。南戏和北杂剧也是两个最早的戏曲剧种。为什么这样看？主要有两条：一条是要从戏曲艺术的特征来看，解放后，经过许多人的研究，对戏曲艺术的特征有所概括，象我们前面讲过的那样，具有这种共同特征的就是戏曲，就不同于其它戏剧形式。南戏、北杂剧具有这种特征，就是比较成熟，比较完整的戏曲形式了。再一条，南戏和北杂剧这种戏曲形式，是在长期百戏集演的过程中形成的。所谓百戏，指各种各样的技艺，包括歌舞、角抵优戏、杂技，说唱等。这种集演的方式，也有很长的历史传统，最早有秦二世在甘泉观看角抵、俳优之戏的记载，历代宫廷演出和民间演

出时这种方式一直被延续下来，直到近、现代城乡的“社火”、“玩灯会”等都是这样。这种集演的方式，就造成各种技艺交流、吸收，综合成为戏曲的有利条件。这种综合形成戏曲的过程虽然是漫长而又错综复杂的，但是，有三条主要发展线索可以看得清楚。一条线是优和优戏的发展。优是古代从事歌舞、滑稽调笑的演员。象唐代“参军戏”就是优戏，后来又综合其它艺术因素，成为宋、金杂剧，即宋杂剧和金院本，其中有“大抵全以故事，务在滑稽，唱、念应对通编”（《梦粱录》）的戏剧表演了。一条线是从古代歌舞发展到唐代歌舞戏和宋代大曲歌舞，出现了《踏摇娘》《剑舞》（表现鸿门宴和公孙大娘舞剑器两个故事）。比这早的汉代角抵戏《东海黄公》也是属于这条线的。一条线是说唱艺术向戏剧化发展。说唱艺术或讲唱文学本身在组织故事情节，描绘人物形象的能力上比较强。说唱艺术从采编历史故事和传奇小说入曲说唱，到宋代产生了诸宫调。说唱艺术向戏剧化发展的趋势，表现在艺人可以模仿人物的说话、动作，由第三人称的说唱逐步向第一人称的表演过渡，最终转化为角色，即戏中的人物。由上述三条主要线索，可以看出歌舞戏、宋杂剧（金院本），已经是有初步的脚色行当之分的戏剧表演了，是戏曲的雏形；说唱故事的诸宫调，虽未形成表演艺术的脚色行当，却也向第一人称转化，往表演人物过渡，在表现不同性别、性格的人物时产生差别；集演的方式为他们创造了综合发展的条件，这就是孕育着比较完整的戏曲形式的诞生。北方最早出现的金、元杂剧（北杂剧）。它实际上是诸宫调与院本戏剧表演的结合。所以这样说，因为

有如下的事实，说唱艺术诸宫调用不同宫调的套曲联缀起来唱故事，金、元杂剧用不同宫调的套曲联缀起表演故事，一种用诸宫调说唱，一种用诸宫调演戏，做为诸宫调这种结构体制来说，它们是一脉相承下来的，其差别在于人称的不同和使用套曲的多少。北杂剧是第一人称，一般是“北曲四大套”的结构体例。诸宫调说唱是第三人称，一般联缀的套曲较多。然而，不应忽视的是第三人称向第一人称的转化，却正是诸宫调向戏剧化发展的一条规律。这条规律，我们观察近现代说唱艺术发展的趋势时，也是清晰可见的。再从院本来看，院本中有各种各样戏剧表演的段子，有滑稽调笑为主的，也有唱曲表演故事的。这种院本中有脚色行当装扮的戏剧表演的段子，在杂剧剧本中可以找到，例如：《辘轳录》“院本名目”中有“拾搭艳段”一类，其中有“卒子家门”一项，是将军、武士们上场用的自报家门的表演段落。“卒子家门”项下有一段名叫《针儿线》的，就被《飞刀步箭》杂剧剧本做为张七贵上场后自报家门采用了。这是一段类似顺口溜的带有自我嘲讽味道的念白。问题不仅在于发现个别段落的被采用入金元杂剧，更重要的是从脚色行当上继承发展的关系。脚色行当的承袭，实际上说明的是舞台表演艺术的全面的继承。换句话说，院本的表演艺术是金元杂剧戏剧表演的直接的和重要的来源。同样，我认为南方的南戏，也是在宋杂剧（包括民间歌舞戏在内）的基础上吸收诸宫调说唱的影响而形成的。它的结构体制更多的是继承宋杂剧而不是诸宫调。前面举的《针儿线》，我发现也被南戏《精忠记（谱）》中吸收运用了，用做第七出中金兀术，手下一名将领向兀术夸耀

自己本领时的表演。由于这类例子，使我想到宋杂剧（金院本）的许多简短的表演段落，会因为表演长篇故事的需要而有一种被组合起来的趋势；而北杂剧、南戏中类似《针儿线》的事例，恰能反过来证明这种组合事实上在形成北杂剧、南戏过程中是存在的。从南戏与诸宫调说唱艺术的关系上，也还可以看到早期剧本《张协状元》在开场时用说唱诸宫调做为“引首”的情形。先上场的副末，用说唱诸宫调叙述张协离家赴京赶考，行至五鸡山，被窜出来的一只虎吓倒在地，适抬头一看时却不是虎，原来是个强盗，强盗向他索要钱财，他不愿给，强盗用刀劈将下来。付末说唱到这里，便道：“那张协性命如何？慈鸦共喜鹊同枝，吉凶事全然未保。似您说唱诸宫调，何为把此话文敷演。”接着，扮张协者才出场演戏。由“唱说”到“敷演”，这样保留用说唱诸宫调做“引首”的情形，也应该说是在南戏身上反映出的由说唱过渡到戏曲表演的一种渊源关系。

从上述概略的介绍中，可以看到戏曲形成的一条规律：说唱艺术走向戏剧化的时候，它就要寻求一种戏剧表演形式。说唱诸宫调找到了宋、金杂剧，因为宋、金杂剧是一种戏剧表演形式，只有与它结合，才能使模仿声口的第一人称的说唱，真正转化为扮演的人物形象，满足观众的视觉要求。而戏剧表演形式的宋、金杂剧，原来节目容纳的故事比较简短，类型也是多样的，为要满足观众要求它表现情节、人物较复杂的故事，就找到了说唱诸宫调，因为，在当时诸宫调这类说唱艺术有着组织故事，结构情节，描绘人物的长处，并且趋向于戏剧化。诸宫调说唱与宋、金杂剧发展

的这种趋势，使得两种艺术形式能够结合，并吸收其它艺术因素，创造出一种新的戏剧艺术形式，就是戏曲。换句话说，也就是北杂剧和南戏这两个最早的比较完整的戏曲剧种。我所以谈这个问题，是因为后业戏曲剧种的形成，基本上也是由两种路子转化而来的：一种是说唱艺术，一种是民间歌舞（秧歌、社火中就有表现民间生活的歌舞表演节目或诙谐滑稽的表演节目）。它们都有转化为新生的比较完整的戏曲剧种的可能，但是，它们不同于最早戏曲形成的条件，这里除了所处的时代和社会条件不同之外，在艺术上，则是已经有了现成的戏曲剧种存在了。它有条件直接吸收、借鉴这些剧种的形式和手段，并加以改造、发展，以自己的特色和风格屹立于舞台之上。在后一个历史时期兴起的剧种，要从前一个历史时期的成熟的剧种身上去吸收、借鉴，并加以改造、发展，这也成了有规律性的历史现象了。

另一点是：研究戏曲形式本身的变化，对我们考察本剧种的形成发展也会有所启发。前面介绍过，在戏曲发展的几个历史阶段，戏曲形式总是在不断推陈出新的。戏曲古代史部分分为四个阶段，也还因为它们各自在戏曲形式上有自己的特征。

在北杂剧和南戏形成之前，可以看到有“两小”“三小”戏的演出形式，如《踏摇娘》由“丈夫著妃人衣”扮苏妻和苏中郎两个脚色表演；“参军戏”有参军、苍鹘两个脚色行当，宋杂剧（金院本）又继承发展，除苍鹘、参军变成付末、付净外，增加了末泥、装孤、装旦，成为五个脚色的表演，故称“五花爨弄”。这种形式，在比较完整的戏曲形式形成

之前已经逐步产生，所以从纵的历史发展说，它们是古老的。但是，今天我们在民间秧歌、花鼓、花灯、采茶等农村演出活动中，仍然可以看到这种形式，类似《踏摇娘》的歌舞戏，它们是还未发展成为地方大戏的歌舞小戏，从横的比较来看，自然会认为是年青的了。如此类似，为什么？因为，从民间歌舞艺术，为表演故事而向戏剧艺术演变发展的时候，都有一个由简单到复杂的过程，经历“两小”“三小”的发展阶段，正是必由之路。任何历史时期的民间歌舞，都可能而且事实上也如此，会孕育和产生出新的歌舞小戏。然而，再要迈进一步，成为比较完整的戏曲形式，又必须吸收借鉴其它艺术。前面说的，宋杂剧（金院本）与说唱艺术诸宫调的结合，综合其它艺术因素形成北杂剧，就是早期的情形。从纵的发展看，接下去是杂剧形式、传奇形式。传奇形式以昆腔、弋阳诸腔为代表。杂剧、传奇都以曲牌联套音乐结构和长短句格体制为共同特征。到清代地方戏，就发展成了新的乱弹形式，乱弹以梆子、皮簧为代表，都是以板式变化音乐结构为主和整齐句格体制为特征的。从大的脉络看，戏曲形式本身不断变革，尤以传奇到乱弹是一次重要的飞跃。新产生的声腔剧种，可以也必然会吸收、借鉴前一时期已经成熟的声腔剧种。清代兴起的地方戏，开始往往接受昆、弋的东西，这是合乎规律的事。为了理解这里出现的戏曲形式上的大变化，我想提一点，即明代后期弋阳腔发展演变为青阳腔的阶段，“滚调”发展了。滚调是在传奇曲牌里加“滚唱”或“滚白”。它在文辞上有解释曲文使之通俗易懂的作用，在曲调上，则增加了新的成份。这种新的成份，

一种是在曲牌里增加了整齐句格的唱段，比如：唱一个韵头，然后唱一段整齐句格的段落，再唱曲尾叫滚唱。这种加滚的唱，王骥德《曲律》说是流水板，从解放后记录下来的曲谱看也有二性板。另一种是增加散文体的念白，叫滚白。滚唱纳入曲牌，是一种突破。它使传奇形式的音乐结构和句格体制发生了新的变化。这种加滚形式的出现，为整齐句格的文体和板式音乐结构被戏曲艺术吸收运用创造了条件。同样，从民歌、民间歌舞、说唱发展起来的这类齐整句格的民间艺术，要吸收、借鉴传奇形式，发展为戏曲的时候，也就可以借助于“加滚”这个有利的条件。事物的变化当然是复杂多样的，然而以梆子、皮簧为代表的乱弹形式的产生，与滚调的发展是有轨迹可寻的，这有待我们进一步研究。比如：为什么梆子系统的许多剧种里都有“滚白”呢？现在七字句、十字句、上下句结构的唱段，是不是就是由“滚唱”变化而来的呢？乱弹形式的产生很可能是由传奇形式加滚以后，蜕变过来的。我认为这是一个在戏曲形式演变史上应该特别加以重视和研究的问题之一。我在这里提这个问题，并不想在这里探讨它，而是想说明戏曲形式演变在传奇形式之后，有过滚调的形式，它是开始突破联曲体制，并向板式变化体制过渡的一种新形式。这种形式可以在高腔系统和弦索系统的剧种中看到。在滚调形式之后才又出现了梆子、皮簧为代表的板式变化体制，即乱弹形式。由滚调突破传奇形式到出现乱弹形式，大体在明代末叶至清代中叶这个阶段。有了一个对戏曲形式从纵的发展上的认识，也会对考虑本剧种形成的大体时间有所帮助，如果有人要把板腔体制的某个剧

种，说成是产生于周、秦，那显然是脱离了总的进程，总的演变阶段，不能令人信服。有的人就估计的比较恰当些，如山西有道情戏，道情做为说唱形式很早就存在了，但它发展为戏曲形式，就借鉴了梆子戏的锣鼓、唱腔和一些板式，从这里就可以得知它成为戏曲的时间，应该在梆子戏兴起之后，这就较之为可信。总之，在剧种的成长先后，相互影响，都是可以从形成特征和艺术手段中看出来的，都是有相承发展的轨迹可寻的，都是脱离不开艺术形式的几个演变阶段的。

剧种的兴衰又和剧目有密切的关系。剧目不单指文学剧本，和它体现的思想内容，而是指立在舞台上包括了表演、音乐、舞台美术等各方面的整体。剧种的发展通过什么具体体现出来的呢？我以为就是通过一个个剧目来体现的。每产生一个新的剧目，实际上就是从事创作的人员，对文学、表演、音乐、舞美等表现手段进行一次新综合。中国戏曲的特点之一，是各方面都有程式、剧本、表演、音乐、服饰装扮都有一定的程式。在程式中变化，在变化中发展程式。一个剧种创造一个新剧目，为了表现一个新的主题，各个专业方面就进行一次新的综合，而这个新的综合本身，就有可能使这一剧种兴起或向前发展。如《浣纱记》是昆曲的第一个戏，剧作者不仅写了剧本，还谱了曲子，亲自教演员唱，这样在与艺人的共同创造中把戏立起来了。《浣纱记》的出现，不仅内容切合当时人们的时代感受，而且其形式是昆曲音乐与南戏演出形式的一次新的综合，它带动了昆曲剧种的兴起。我们研究剧种的兴衰，就可以看到各个不同时期的一些反映这个剧种变化的典型剧目，它往往具体体现了这个剧种

在综合发展上的新成就。我们了解这个规律，既有利于研究剧种的历史，又有利于今天的创作实践。我们可以更自觉地有意识地通过剧目一次又一次进行新的综合，把剧种推向前进。

最后，关于剧种史研究的方法问题。我想就是要调查研究。通过调查才能积累资料，过去正史中很少记载戏曲的情况，要靠我们去翻阅各种志书、诗文集、笔记、小说之类的东西，去找寻；同时，更需要向老艺人、老观众做调查访问，老艺人的经历，老观众的见闻，其中有不少是很有价值的史料。访问中，记录原始材料，一定要原原本本的记下来，不要以个人的理解去替代他们的谈话内容，这样有利于人们去分析、辨别，至于个人的理解和认识可以自己去写撰成文章发表。总之，多方面调查、访问、积累起原始材料（包括史料、班社、演员、剧目、音乐、表演、服饰装扮、砌末、掌故，甚至迷信习俗等等），是最重要的基础工作。因为，只有占有了大量的资料，才能运用正确的观点和办法，从事探讨规律的科学研究工作，至于写史还是写概论，那就由研究者自己去考虑了。剧种在一个地区形成和发展，不是孤立的，而是和当地经济、政治、文化、民俗的历史发展以及当时的社会状况分不开的，比如：战乱、移民、商路往来和戏曲声腔剧种的流传就很有关系。因此，在剧种调查的同时，必须进行有关的社会调查，而且也只有从社会经济、政治等变化中才能找到到剧种兴衰更替的一些重要的规律和原因。

说来说去，剧种史研究的关键，在于我们按照调查和实事求是的精神去做，并在做的过程中不断总结经验和教训。

豫剧源流辨析

马紫晨

第一章：释名

第二章：溯源

第三章：循流

第四章：辨腔

第一章 释 名

豫剧。本名河南梆子。一百年前原只称“梆子戏”或“梆戏”，一百八十年前还有“十字调”之名。后来由于乡音渐浓，特点日足，为了区别于“梆子腔”这个大家族中的其它成员，方始冠以“河南”二字，或径直呼之曰“土梆戏”、“河南讴”。而“豫剧”称谓虽初见于六十年前^①，三十年代复有邹廷奎先生加以倡导^②，然终未能被民间所接受。直到建国初期，由于受当时剧坛风尚之影响，豫剧雅号才日趋通行。但至今也仍限于行文及“官称”。外省和本省的一些偏僻地区则仍相沿“梆子戏”的旧名。

至于“河南讴”的“讴”字，本意是指主腔后的“艳腔”（即用本嗓唱一个词组或一个整句以后，再用“二音”高八度小嗓拉后腔。其目的是美化声腔，但却难免发出“讴讴”之音，故名）。这种“艳腔”原是梆子戏的一大特征，

早在乾隆年间即已出现。吴太初《燕兰小谱》中所说的“工尺咿唔如语，旦角之无歌喉者，每借以藏拙焉”；无有什么“寻音赴节，不闻一字，有如傀儡登场”，“口无歌韵，而借靡靡之音，以相掩饰”，及李调元《剧话》中提到的“女儿腔，亦名弦索腔，俗名河南调，音似弋腔，而尾声不用人和，以弦索和之，其声悠然以长”等，其所指都显系此种唱法。古谓“秦声、楚调、吴歙、蔡讴”。“蔡”是周朝国名，即今河南上蔡、新蔡等地；另《孟子告子》下，有“昔者王豹处于淇，而河西善讴”之句。淇在豫北，河西则指黄河以西，陕、甘直至雍州之属。曹植还有“京洛出名讴”之句，更直指豫西。而所有这些地方又恰是梆子腔的滥觞区域。可见梆子腔之用“讴”以形容其声，确是渊源甚深的。时至今日，尽管我国的许多梆子剧种仍保有“二音”唱法，但豫剧却早于五十年前即已停止使用。“艳腔”匿迹，“河南讴”之名当然也便随之消失。

与“河南讴”并行的还有“拐头钉”和“靠山黄”二说。“拐头钉”又称“阴阳腔”，所指实即前粗后细的拉腔，状如弯过去的“钉”尖。而“讴”声不存，“拐头钉”之名也即被人遗忘了。“靠山黄”还有呼之为“靠山洪”或“靠山吼”、“靠山讴”的，此类名称均流行于豫西山区。或曰“靠山搭台”而回音洪亮，老一代演员如“贯台王”“嗡八里”、“地牯牛”等，大约均是此种“吼”的标准体现。但就河南梆子的整体形象来看，则似乎不尽确切。有根据的解释仍为“黄”字，“洪”是“黄”的音讹，“吼”是“讴”的讹音。大约在咸同年間（1851—1874）二黄戏已渗

入河南，光绪甲申（1884）前后，开封有昆黄班加入梆子班演出；而“汉调二黄”更早在同治初年（1862）即已迳由襄樊一带流入豫西南，于是梆子老艺人才有了这样一个俗谚：

“罗卷窝窝出粗梆，越调底子搀皮黄”，并用“一清二黄三越调，梆子戏是瞎胡闹”的顺口溜，等而下之地划分出它们彼此间的高雅程度。总之，必是有这么一“搀”，才有了“靠山黄”名称的出现；民间不介入此类纷争，便统谓之“靠调”（短句“靠”在长句上）、“粗梆子”（唱表不太讲究之意）。靠近府城（洛阳）的一些戏班，唱做比较细致，则称“府调”、“西府调”。

再一个名称是“高调”。有人曾把它作为河南梆子的五大分支之一，并认为是“从祥符调派生出去的”③。实则大谬不然。这个称谓的出现甚至比“河南梆子”还要早。清末民初，“河南梆子”之名，东不过商邱，西不过洛阳，南不过许昌，北不过黄河，通行范围尚不足三十个州县，而此一区域的外围所属，包括山东济宁、江苏徐州以西，安徽阜阳、河南沙河以北，河北邯郸、山西长治以南，这一包括八十多个州县的广大地区，却都是使用“高调”或“高梆子”的名号来称呼这一剧种的；而且又一向与平调、越调并列。足以说明它是整个剧种的名称，而不是一个调系分支，从音乐和旋法上分析也是如此。

还有一个“干梆子”的叫法存在于豫剧的历史上。或称“梆子秧腔”。早在1936年张履谦便提到了这一称谓。④雍乾年间（1723—1795）开封一带也确曾流行过这种“干梆戏”。但它是戈阳腔渗入梆子腔以后的一个过渡时期，面貌

不会是以以后河南梆子的形象。1775年左右成书的《剧话》曾谓：‘弋腔’始弋阳，即今‘高腔’……又谓‘秧腔’，‘秧’即‘弋’之转声…楚、蜀之间谓之‘清戏’。向无曲谱，祇沿土俗”。这种‘清戏’在河南存在了近四百年，一直沿续到三十年代末期尚有其影响，但已只限于演梆子戏之前作敬神用，演出《六国封相》等剧目。而它那“青阳”精华所在，则早被土梆子吸收迨尽了。从搜集到的“梆子秧腔”曲调看，也正是全无弦索伴奏，而又加入了梆子击节的“干梆子”，唱腔和河南梆子早期的慢板和滚白唱法有一定近似之处，但豫剧使用的清板竹笛牌子，则仍有一些是源出清戏，或源出昆曲而经由清戏引渡而来的。

有鉴于上述种种，今日之豫剧应是河南梆子里豫东、豫西两大调系溶合以后的产物，历史上存在过的许多名称已经在发展过程中，由于唱腔和音乐形态的改变而失去了它固有的意义。

第二章 溯 源

从豫剧史论研究的开拓篇《豫剧通论》^⑤始，六十年来研究豫剧源流的主要著作还有《豫剧考略》^⑥、《民众娱乐调查》^⑦、《河南梆子概述》^⑧、《豫剧源流初探》^⑨、《豫剧源流考略》^⑩、《豫剧源流新探》^⑪、《豫剧》^⑫、《河南梆子源流蠡测》^⑬、《我国四大剧种之一——豫剧》^⑭等多种。这些著作一般都作了某些考证，甚至旁征侧引，下了很大苦功，从而对河南梆子的源流问题提出了不少有益的见解。但

却是众说纷纭，莫衷一是的。概括起来大约有以下几种看法：

（一）土生土长说。主要理由是：1、隋唐以后，汴州（开封）逐渐形成中原重镇，五代至北宋，并取代了长安和洛阳的地位，“京瓦计艺”趋于高度繁胜；2、宋杂剧上承唐代参军戏，下衍金院本、元杂剧，事实上已奠定了北方戏曲的坚实基础；3、元代河南又产生了白朴、郑廷玉、宫天挺、李好古等不少大戏剧家，和钟嗣成这样的戏剧理论家；4、滑县曾发现有戏曲文物之“三宝”，即元·至正二年的戏折；某戏班使用着元·至正年号的祭神供器；和明·弘治十一年关于“敬献大梆戏”的碑文；5、明初第一代周王朱橚封藩开封，“钦拨二十七户乐户随驾侍候奏乐”，第二代周宪王朱有燬又是著名杂剧作家，《如梦录》记开封各王府、乡绅的家内即有“大梨园七八十班，小吹打二三十班”6、《野获编》曾提到明·成、治以后流行于中原的大批“时尚小令”具有“举世传诵”之影响；7、乾隆年间描写开封生活的长篇小说《歧路灯》中已提到本地有“梆锣卷”并认为“梆”即河南梆子，“锣”即锣戏（或罗戏），“卷指卷戏。同一时期编修的《杞县志》又记有“好约会演戏，如遛遛梆弦等类……”这里的“遛遛”即罗戏，“梆”即河南梆子，“弦”是大弦戏；8、清末徐珂《清稗类钞》复记有“土梆戏者，汴人相沿之戏曲也”等语。

根据上述八条理由，从而得出结论说：河南梆子是土生土长的民间艺术，流行于河南各地的土梆戏才是豫剧的前身。“开封”这一当地的文化中心，有条件创造自己本乡本

土的戏曲艺术。秦腔和同州梆子是在河南梆子的影响下才逐渐成长起来的，说中州梆子源于别的梆子剧种，完全是本末倒置。

不过这一派的主张在大方向一致的前提下，于“源出何物”方面却又不尽相同。大要有：1、起于豫西的山歌民谣“河南讴”；2、来自本地的俗曲、小唱、演说体；3、源出秧腔、一长二短三根棍的“干梆子”；4、“汴人相沿”的本地土腔；5、土腔吃掉罗卷而幻化；6、“北曲—弦索—河南调—土梆子—豫剧”一脉相承。总之是河南本土的产物，河南人民自己的创造，与外省无干。或至多在形成中间或形成以后，受到其它剧种的一些（或一定）影响。

（二）源于秦腔^⑤说。主要理由是：1. 明初晋东南曾有三三次大迁民活动，今河南群众大多声称自己的祖上是洪洞县大槐树的移民；2. 明中叶始，“平阳泽潞豪商大贾甲天下，”^⑥山陕商人的势力遍及河南，全省约有三分之二的县市建有“山陕会馆”；会馆又大多建有规模宏大的戏楼，秦腔班社随之而大举流入豫省，也自属意中事；3. 明末李自成从崇祯五年到六十年（1632—1643）先后活动在河南达十二年之久，而起义军中的战士很多又是陕西人，原在孝同练兵时还曾把东路秦腔作为军戏；三次改陷卢氏城，常唱军戏以庆祝；4. 河南梆子剧目与东路秦腔相同者，约占百分之七十以上，不少剧目甚至连唱词的韵辙和念白也无大差异；另有歌颂李闯王的中戏《三打雷音寺》，恐也是“军戏”迹留。5. 严长明（1731—1787）《秦云擷英小谱》云：“秦腔自唐、宋、元、明以来，音皆如此，后复间以弦索。至于燕

京，及齐、晋、中州，音虽递改，不过即本土所近者少变之”。6. 康雍乾年间（1662—1795）统治开封剧坛的主要是山陕梆子，《歧路灯》小说里就曾多次描写了“陇西梆子腔”在开封演出的盛况，其势力和影响仅次于昆曲班；7. 清末民初仍是“秦腔遍被河洛一道及汝阳大部”的情况，1924年王培义对豫剧给以定量分析后认为：豫剧中仍含有百分之四十三的山陕梆子成分；8. 豫剧在文武场面（乐器、伴奏）、唱腔特点（艳腔、板路）表演艺术（跷功、脸谱）及历史称谓（西调、乱弹）等方面，都与同州梆子极其相近或相同。历次访问，也都有不少豫剧艺人持“西来”之说。

上述也是八条理由。据以得出的结论是：河南梆子源出山陕梆子。历史的、社会的种种原因，有可能经过潼关把东路秦腔传过来，谚云：“站在潼关头，三省梆子响”，指的就是这种血缘关系。当然，任何一个外来剧种没有当地艺术成分的汇融都不可能形成新的品种，但也总还是要有一个母体，非此不足以“胶着”，而山陕梆子也正是豫剧的本源。

这一派中间，也有如下几点争议：1. 来自东路秦腔—同州梆子；2. 活跃于河南的是陇西梆子腔，也即“西路秦腔”；3. 起于山西的南路梆子—蒲剧；4. 源出潞泽上党梆子，经怀调、平调之媒介进入汴梁；5 “西调”是其鼻祖，李自成会唱“西调”，带来的也是“西调”，西调不等于同州梆子；6 “靠山黄”是豫剧前身，而“靠山黄”之“黄”乃汉调二黄，实即“南路秦腔”从商洛一带流入。总之，河南梆子在其形成过程中，虽有昆、弋、罗、卷、越、

靠，及女儿、汴梁、弦索诸腔的先后搀溶，但其先导则应划入起于山陕的梆子腔大系。

（三）复合腔种说。主要理由是：1. 乾隆以前，文献不见有梆子戏的记载，而《歧路灯》首出即为“梆锣卷”的混合提法，可见河南梆子之初起，便不是独立存在的，（类似今日之川剧）。2. 梆子秧腔及女儿腔、汴梁腔相结合；又受到东路秦腔的影响。3. 豫西有一个说明梆子戏形成因素的顺口溜是“罗戏窝儿，出粗梆；越调底子搀皮黄”。4. 豫省位处国之中部，外省戏豫势力侵入极易，以致很少有本土之艺术。《豫剧通论》的作者更以图表的方式来说明豫剧所含成分之不纯，计：秦腔30%，花鼓25%，湖北讴17%，京戏10%，山西戏8%，徽调6%，山东梆子5%。

这样四条理由，也未始没有一定道理。但不大受人注目。影响最大的是“西来”说，从严长明到冯纪汉，此论足足流行了将近两个世纪，有些著名的剧史家也持此说。而在近几年“土生土长”的看法却突然跃起，连篇累牍的给“西来”说以反击，以于氏“考略”、张氏“新探”和孔氏“蠡测”为代表，一时附会者颇不乏人。

对豫剧产生和形成的年代，三说之间却又异同互见，各持一端。有说产生于乾隆中后期，至今不过两个世纪，有说形成于雍乾年间，已有二百五十年的历史，有谓起于明末清初，已逾三百多年；还有的说元·至正（1341）以前早有此剧；更有人认为豫剧在宋代时即已大放异彩，后唐庄宗是其“鼻祖”，云云。

纵观以上有关起源问题之三说，产生年代之五议，虽各

有见解，足资启迪；但其中的不少论点也确有穿凿之嫌，有些则尚缺乏充分根据，令人难以信服者居多，因此很有商榷之必要。

首先说，在探讨任何一个剧种的源流时，均应：1. 把它置于中华民族戏曲艺术的整体之中，而不应使之孤立和处于与世隔绝的状态之下；2. 囿于行政区划的界限往往不能准确地说明剧种的归属，或忽略了各剧种、声腔之间相互联系、交流的影响；3. 从戏曲发展史的实况来看，我国任何一种声腔的流变，都不是单方位的，更不是单线条的，而应扩大视野，依“你中有我，我中有你”的观点去进行研究；4. 孰先孰后，孰早孰晚，不等于谁高谁低、谁好谁差；有的剧种老当益壮，有的却已行将就木；有的是后生可畏，有的却又先天不足；5. 一个剧种在一个地区形成的主客观条件是多种多样的，必需对当地的社会、历史、经济、文化、风俗等因素作综合性的考察，才能说明问题；6. 剧种的流入和流出一样，没有当地的艺术品种、成分和风俗、语言的熏陶决难形成新的剧种，从这一意义上讲，原有剧种的消失也并非消灭，而是将其固有的精髓嵌溶于新兴的剧种之内了；7. 各剧种之间，完全是一种分化演变的渊衍，虽有母体，（不是母子），但更多的则是姊妹的关系；8. “爱乡主义”可以理解，但不能代替求实的科学态度，如果各个剧种都来争古、争土、争祖，都把自己看作“唯我独早”的先行者，那末中国戏曲的脉络便乱了套，戏曲史还怎么写？！

以上八条可否作为从事戏曲研究所应考虑的原则？笔者学识浅陋，还说不准。但总感觉没有几条治史的标准，将很

难理出头绪，甚至越“争”越糊涂，丝毫无助于学术的探讨。

综合各家之说，现将我个人对河南梆子源流问题的认识简述如下：

（一）中国戏曲形成于北宋，顺理成章的看法，当然应把河南视为我国戏曲的主要起源地之一，从泽州艺人孔三传在开封创制“诸宫调”始，即已奠定北方戏曲的坚实基础。到金人统治时期，这个当时被称作“商京”的老东京，“京瓦伎艺”也并未消亡。而根据南宋《玫瑰集》的记载，“倡优尚有五百余家”，百戏、杂剧和“教坊乐”的力量，都还相当雄厚。

（二）元杂剧作家中汴梁人不少，朱明一代开封乃中原“弦索”名都；元人小令至明代中叶而“浸淫日盛”，冲破“北曲”旧框的土腔土调杂陈，等等。所有这些也确是事实，说明中州一带昆弋诸腔、曲艺说唱、民歌民谣乃至各类民间音乐都很发达，这一点无可置疑。

（三）但是，宋、金、元、明这四个朝代中见于记载的上述各种艺术现象，从来未有也无法说明河南有梆子戏：诸宫调、元杂剧是曲牌联套体制，弦索、小唱是俗曲小令的组合；上至昆弋，下至秧腔，都从未见到也向无旁证哪一种、哪一个板腔体，整个中国戏曲也还没有出现使用板式变化体制的声腔剧种。

（四）因此，所有四个朝代的剧艺状况及剧乐品种，都只能看作是产生新的艺术品种的温床或土壤，不能也不应把这样一个戏曲基础的整体优势视为河南梆子的前身，它至多

是前因、前提或前承，但骨盆并不等于胚胎，更不等于躯体。

(五)而作为“梆子腔”代表的秦腔，却早在十六世纪中叶或稍前，即已从大西北传到了江南一带。之后，秦腔在两江、两广、闽、浙、四川、云、贵等省并“时来时去、”“皆所盛时”。①魏长生北上献演哄动整个京师；再以后，“春盛班”达于宁夏，“中和班”进入鄂北；河北有“西调”，山东有“梆梆”，河北梆子原称秦腔，莱芜梆子来自山陕；京剧、评剧、川剧、汉剧、徽剧、赣剧、滇剧、粤剧、婺剧、闽剧等等，都溶入了早期秦腔的唱调或板路，甚至成为当地复合腔种中的一支。难道说你在中州的梆子是置身于真空之中？如果说河南梆子早于秦腔，秦腔现有数十乃至上百条的记载可以证明它确实具有三、四百年以上的历史；而有关河南梆子起源的记述又安在？

(六)当然，河南省境一周事实上也并无围墙，不仅《歧路灯》里有多处关于乾隆年间开封剧坛情况的描绘，反映出“陇西梆子腔”进入河南已有相当年份，并有相当群众基础；也不仅遍布河南全省的山陕会馆舞楼上演的大多是山陕梆子，“商路即戏路”——秦腔流入之不可避免；而且河南梆子的西路（豫西梆子、靠山黄、南阳梆子），北路（怀庆梆子、大油梆）都公开声称是来自“西调”、“西梆”、“西戏”，以“沙河调”为主体的淮北梆子，则承认清末流行在沙河一带的“沙秦班”给予“高梆子”的巨大影响；连近在咫尺的许昌豫剧一、二团，一些老艺人也承认其前身是山西油梆（帮）带来的班社，故旧称大油梆（帮）、二油梆（帮）。

如此说来，唯独活动在“内十处”的“祥符调”这一支，难道又是生活在小真空之中？

(七)我们并不认为“流寇主义”的李自成带来几台同州梆子便能在河南扎下根来；事实上同州梆子艺人在民国二、三年参加对河南农民起义军白朗作战时，倒是有很大一部分著名演员（如甲卯、随儿、法儿、根儿、新喜、顺娃等）葬身于战火之中了！⑮但这类事件一般都缺乏说服力。值得考虑的还是大举移民。河南现有多通移民碑保存。移民的规模是宏大的，因为元末的大动乱，使得河南省有些县只剩下几千人！“全省三千余里，仅存延津、偃师、登封等三、四县；两淮南北，大河内外……一望荒凉，人烟断绝”。⑯

(八)同州梆子和蒲州梆子在豫西扎根都甚深。请嘉庆朝(1796—1820)同州梆子“同乐会”座乐班在渭、洛之间极为普遍，各大村堡大多拥有这样的业余自乐组织；同治年间(1862—1874)新组建的职业班社则经常活动在豫西、豫中一带；光绪初期(1875—1885左右)大批同州梆子名演员如二麻子、修德子等人，又多次演出于豫西，杨继儿、毛老爷等人并经南阳一直演出到老河口、襄樊一带。⑰至于蒲剧，其影响更至今不减，清末以来，在陕州以西，潼关以东的广大区域内，民间班社(俗称“窝子班”)一向以蒲剧为正宗。象张毛乡赵家河班，东凡乡北阳村的秦庭豪班，张村乡的袁风招班，张汴的李凤启班等，历史都在六、七十年以上，并曾培养了不少人才。建于1947年的国营陕县蒲剧团，则一直是陕县专业表演艺术团体中时间最长、演员阵容和演出设备最好的一个团。

(九)但是我们知道，无论同州梆子或蒲州梆子，历史上都曾经是以“秦腔”或‘乱弹’为其代称的山陕梆子。这个山陕梆子”的产生，又并不限于山西、陕西二省，近些年来不少治戏曲史的专家已经找出了它的端倪，即：作为“梆子腔”的源起，实实是不受省界局限、产生并形成于同州（今陕西大荔）、蒲州（今山西永济）和陕州（今河南陕县）这样一个三州、三角地带的地方戏艺术。最早提出这一看法的是经数十年之研究、曾领导“蒲剧学社”，现已谢世的墨遗萍先生。他说：“梆子腔的胚胎实际是一部山、陕、豫三角地带的‘民歌集成’，含有永乐镇‘悟声’，河湾‘湾儿’，更夫‘梆子’，陕州‘得体’……”②我们认为他们可贵之处，正在于超脱乡情，科学地提出了这一符合史实的高超见解。

(十)这个“梆子腔”非任何一省所私有，因为我们从晋、秦、豫三大梆子里清楚地看到了它的共同点——不是某一点或某个方面的近似，而是大面积的、占有百分之八十宽、厚度的共同点。概言之：1、有相同的旧称，相同的行当，相同的演出习俗，基本相同的板路，大部相同的剧目，无大差异的文武场面，早期并具有完全相同的表演风格和艺术特色；2、不“讴”便“吼”，无“调”不“艳”；开台“八大本”，顶帘“三叠浪”（豫称“三起腔”）；“安台戏”敬神，清戏“吹腔”以伴奏……。所有这些全都出自同一演出体制。3、二弦主奏，尖子号助威，规整板式“文起”，松散板式“武开”；“清角”、“变宫”做寒韵，“黑起红落”为正格，七声音阶徵调式，四大板式成基础，骨骸节奏全一致，导留压锁都相通……所有这些又全都出自同一乐学

模式。

(十一)上述种种，难道是偶然的巧合？不可能！因为巧合只可能“合”在某个艺术环节上，而不会动及胎骨、血型；如果说是影响，那末也只能影响到肤色、外观和穿戴、装饰，又怎能在如此宽广的方面通、同一致？所以观摩和研究一下一百多年前它们的演出，就只能得出这样一个结论：三种梆子应是“孕于同一胚胎，出自同一渊源，遵循同一体制，保持同一风格、讴唱同一板式，使用同一音韵”的一种“梆子腔”。而在十九世纪中叶以后，才分道扬镳，受三方风俗、文化，特别是语言及艺术环境的陶冶，逐步变为鼎足而三的不同梆子剧种。又因为豫剧一支，四处窥汲，向不保守，始终保持并发扬着“乱弹”的传统，特别是在豫东（上五音）豫西（下五音）两大调系合拢以后，由于增强了豫剧音乐的表现能力，从而大大扩展了这个梆子剧种对题材的适应范围，终至带来豫剧的更大繁荣，并迅速得到发展；而与此同时，同州梆子却是一蹶不振，很快衰落下来了。

(十二)此外，为了说明三种梆子原是一腔种，还有许多材料可供探索，兹摘录数例如次：1、1950年从滑县收藏之元·至正二年(1342)“戏折”上写“河津散乐”字样。按河津即今晋南河津县，正与蒲州、同州南北相邻。2、明嘉靖前后，号称诗坛“四杰”之一的河南信阳人何大复，(1483—1521)，在任职陕西提学副使期内，开始了对“同州腔”的改革。3、豫西卢氏县李晓水以赴武昌应试“落第”之愤，写《游龟山》连二本。今秦、晋、豫所演此剧，均本此作。4、清初，随着山陕商人经济势力的渗透，梆子腔开始

出现在河南的通都大邑，雍乾年间并已浸入州县以下的乡寨集镇。特别是临近河湾的水旱码头，如周家口，赊旗镇、沙河店等地，都营建有规模宏大的戏楼，并由“西商”带来的戏班进行演出。所谓“有会必有戏，非戏则会不闹，不闹则趋之者寡，而贸易亦因之而少甚矣！戏固不可少也。”②情况也确是如此。它对普及梆子戏起了极大作用，并把这种传统一直延续到现在。不过当今会上演的戏，自然早已不是呜呜“秦腔”，而是地道的河南梆子了。5、清乾隆年间，豫西新安县吕公博，曾把江南张漱石的《梦中缘》传奇改编为梆子戏剧本，取名《弥勒笑》。而他在序言中所说的“关内外优伶所唱十字调梆子腔……”等句，就清楚地说明了这个梆子剧种是不依(潼)“关”为界的。他和前面提到的李晓水一样，虽然都是河南籍的剧作家，但其服务对象都显系面对(潼)“关内外”及(黄)河两厢。足以说明当时这个“梆子戏”(豫西梆子也有“十字调”的旧称)还处在一个未曾分化的统一模体之中。6、处于“三州”之中的灵宝县，有《志》记云：“民尚豪侠，士敦礼让，介秦晋之间，染其余波”。这段话无异是“三州”可以共创梆子腔的注释。7、景梅九《遗稿》有“蒲州改为高调……”之说。8、乾隆五十年《燕兰小谱》记：“张喜儿，河南祥符人，玉质翩翩，目如秋水”。“年但十五，其技似莺雏学语，尚未成声，而豆蔻梢头。”并有诗赞曰：“抛离乡土上京华，十五盈盈正可夸。”这个张喜儿也是魏长生所在的“永庆部”主要演员之一。说明开封人能搭秦腔班演出。9、晋南俗谚云：“看了盛儿《忠孝宴》，能想十天不吃饭。”这个盛儿便是同、光年

间蒲剧著名演员、河南卢氏县人郢三吉，艺名“白菜心”。他的声誉如此之大，又说明豫西人能加入蒲州班演唱。^②10、蒲剧著名正旦杨雨春，河南怀庆府人。先以卖油茶为生，后入襄陵邓庄娃娃班学戏。作戏稳练，唱声柔爽。以《葵花峪》、《明公断》等剧，深获群众赞誉。1947年病故于西安。^③又，刘福奎，河南人。素称“蒲伶之杰”，大净、二净皆佳。《牧虎关》一剧，声震延河。11、光绪间，有“河南净”（艺名）领班，曾深入湖北老河口等地演出。杨老六于民国年间领班至老河口时，曾见到“河南净”的神庙“提笔”；还有灵宝李金海、洛阳宁万富忠等人，也都是蒲剧名演员。12、1956年改名“宛梆”的南阳梆子，“源于陕西同州梆子，在昆曲兴盛的时期，它被列入‘花部’称作‘乱弹’或‘西调’；豫西一带叫老梆子，^④老艺人郭尚顺说：明末清初，陕西大旱，六粮不收，“有两个唱秦腔的师兄弟，流落南阳卖艺，久而久之，才演变、发展成为一个新的戏曲剧种。”按：郭尚顺生于1878年，卒于1963年，他的师父刘桂生，生于1847年，卒于1936年。上属说法则来自刘桂生的师父、师爷，虽生卒年月不详，但可断定其出处实源于十八世纪。而彼时正当“三州”梆子腔开始分化的期间，因此似应承认其具有相当的可靠性。

同类资料还有若干，但仅此十二例已足资证明“三州”梆子腔的共通性和交融性，年代愈往上推，便愈可看出它“似三而一”的史实。

（十三）罗戏在康、雍、乾三朝（1662—1795）曾遭到杨廷望^⑤田文镜、^⑥宋继均^⑦等人的残酷迫害和“例禁”，因此

不得不隐姓埋名，潜入势力尚不及自己的梆子戏里，作同台演出。而根据黄笙闻的研究，这时的梆子“实际就是关河方园的同州梆子腔，在豫中扎根土化^②。栾星也认为：梆罗卷

“是陇西梆子腔于清初流入河南后，与河南土生土长的剧种罗戏汇流而产生的一个新剧种。”^③如果同意此一论点并辩证地加以分析的话，那末“梆罗卷”中的“梆”也就仍然还是那种产生并形成于三省、三州地带的老梆子腔。这种“梆罗卷”的混合体在郑、汴、洛一带是一直延续到建国前夕，才最终溶于一炉的——“罗”、“卷”不是被吃掉而“消灭了，而是被化入并“敛形”了。但它到底是一种什么样的唱法？我们从近年还保存在桐柏山区的“梆罗卷皮影戏”里还是可以找出一些痕迹来的。本省以外，山东梆子、莱芜梆子、章丘梆子，丝弦老调、蒲州梆子、同州梆子中也长期包含有罗戏的唱腔、曲牌和剧目。上党梆子则直到现在还是“昆、黄、梆、罗、卷”的复合腔种。可见“梆罗卷”同台，并不是一个权宜或偶然的现象，而是在中州标准式的河南梆子脱胎形成以前的一个过渡阶段，或者说，一个营养和壮大的过程。

《歧路灯》并且说：“因此又想起了一个戏班，叫梆罗卷。●这里特别需要注意“一个”。从这一观点出发，只要在乾隆朝找不到“豫”字式的记载，就不能认为当时已经形成了正式的河南梆子。

（十四）同样道理，《杞县志》有关“迢迢梆弦”的记述，只要没有河南梆子在当地活动的旁证材料，那末在山陕梆子主控河南剧坛的情况下，谁也不应“想当然”地就在这个“梆”字下面加顿点，“梆”字上面冠“河南”，从而得

出“豫剧早在康雍乾年间即已流行了”的结论。还有人把广州外江梨园会馆题名碑上铭刻的“豫鸣班”，认作是唱豫剧的班社。这就更牵强附会了。若然，嘉庆年间贵州省还有演唱山陕梆子的“豫陞班”^③，这个“豫”字又当作何解释？其实活动在河南省的昆曲班和秦腔班，因领主是豫人，从而在班名上冠以“豫”字，这种情况多得很。如“豫绣班”、“豫清班”等等。况且当时还有以“豫章”为代称的江西省，也是这个“豫”字，江西、广东相连，又焉知其定为河南之“豫”？

(十五)徐珂《清稗类钞》中虽有“土梆戏者，汴人相沿之戏曲也”的明确记载，而这已是清末民初的年份了；即令只有一百年或一百五十年的历史，想来也可以称得上“相沿”的吧？但，即令惟是，招前又顾后的徐珂却仍然补充说：“北派有汴梁腔戏，乃从甘肃梆子腔而加以变通，以土腔出之，非昔日之汴梁旧腔也”。可见一提“汴梁腔”、“土腔”就想摆脱山陕梆子的原型及其巨大影响，这并不是一种科学的态度。

(十六)至于罗戏如何较易融入梆子腔，这一点也不难解释。旧时艺人有传：“不加喷呐称秧腔，加上喷呐即遛遛，明八暗七（指罗戏每段曲牌的句数词格）跟着走，“十字”上下“云里摸”。“十字”可能是指“十字调”，而“云里摸”则是卷戏使用“犯调”的一种手法。据说山西浮山一带也有类似谚语。

结论：1、中州丰富的文化宝藏，及历代繁盛的艺术品种都是产生和形成“板式变化体”戏曲——河南梆子的营养

体，而非其前身、躯体；2、所有梆子声腔剧种之源，应在蒲州、同州、陕州——打破政区界限的这个三省交接地带；3、三省的梆子剧种原是同一母体，受各地语言等因素的制约而分化。总体来看，是放射式的交融，而非“西来”或“东去”的单轨走向；4、在此以前的更老的梆子腔（即“西秦腔”）是和昆腔相近的“曲牌联套体，”或曲牌向板腔的过渡体，它不能算是河南梆子的直系母体；5、山陕梆子固然是十八世纪中后期统治河南剧坛的主要剧种，但离开河南本省的土腔土调及诸般艺术因素，也决计出现不了新型的河南梆子；6、在总的河南梆子大系之中，十九世纪时宛梆和靠山黄又受到汉调二黄的影响，豫西梆子受到同（州）蒲（州）梆子的影响，怀调和平调大油梆受到上党梆子的影响，祥符、沙河则又受到秦腔的影响，清、昆、罗、弋更给早期河南梆子以多方面的影响，京剧则给近期河南梆子以巨大的影响；7、复因梆子腔母体的共通性，而便利了三方互相介入的交融性，在表演艺术上不存在任何不可逾越的鸿沟，似三而实一；8、罗戏、卷戏、越调、黄戏、都是“三州”梆戏的附着物，清戏、秧腔、梆子、大弦，也都曾给这个新兴剧种以营养，但河南梆子的躯干却毫无疑问地应当是梆子声腔大家族中的母体，而非其它；9、《歧路灯》和《杞县志》里提到的“梆”字，都不是中州式的河南梆子，广州那只有九人的“豫鸣班”也绝对唱不成河南梆子。不能把活动在河南地盘内的梆子班，想当然地认定其为“河南梆子”班，也不应把外省挂有“豫”字的班社断定为必是唱“河南梆子”的戏班。“河南梆子班”和“在河南的梆子

班”是两个含义全不相同的概念；10、真正属于豫省人民创造的、具有典型中州风格的河南梆子，其形成的时间应在开封朱仙镇《重修明皇宫碑记》中提到的道光朝以前，约乾隆朝以后，也即1796至1820年的这段时间里，至今尚不足二百年。原来并非没有梆子戏，但根据各种材料分析，那以前活动着的实是一种“秦”味浓烈的“梆子腔”。

至此，我们可以说：前面罗列出有关对河南梆子起源问题的三大派看法，似乎均有佐证不足之感。“本土”第一说，没有确切的资料支持其论点，便根本站不住脚；“西来”第二说，提出者对某些艺术现象有一定的觉察，但对本省因素并未率先提出，实际是违背了艺术辩证法，把本与末搞颠倒了，同时对老梆子腔形成的历史也缺乏了解；“复合”第三说，主要是没有抓出主干与边枝，把渗入、汇合或仅只是某些成分为河南梆子所吸收的这样几种情况，作了平均主义的对待，其结果是“剪不断，理还乱”，脉络不清晰。而三者共同的要害则是不懂或未曾从音乐上进行细致的辨析。由于唱腔是我国区别各剧种异同的主要标志，因此治戏曲史如果在缺乏历史记载的情况下，不从曲调、曲式等方面去加以分析，想找出它们之间的渊源流向，并梳理出一个符合史实的头绪来，那简直是不堪设想的。

第三章 循 流

“源”是“流”的前承，“派”是“流”的扩展。前一章讲了“源”，事实上“流”的问题也已经触及了一半。但

“流”又有进一步的开拓。从“梆子腔”而至各省际的大型梆子剧种，这是“流”的第一个层次；在它们各自成型以后，又必然地会绵延起伏，随势而迂回，在发展中出现“流”的第二个层次。

比如，河南梆子在形成中并不叫河南梆子，只是笼统地称其为“梆子”、“本梆”、“梆子戏”、“粗梆子”，还有“乱弹”、“大戏”等等。由于河南的语音语调也并不是统一的，相应的就必然会出现受语言因素制约的各种“音色片”区域。《豫剧通论》谓：“省之西部及西南部戏剧，声音多刚短而疾；省之东部及中部戏剧，声音多柔长而徐；省之南部戏剧，声音非但柔长而且曼媚；省之北部戏剧，声音极混杂，有时刚短，有时柔徐，有时曼媚。要之，靠山者，音多刚强短促；近水者，音多沉长柔曼；平原者，音多徐媚平长，此为豫剧通例。”这里谈的也正是音乐上的色彩问题。于是，在豫北有了怀调、平调、高调；在豫西有了靠调、西府调、南阳调；在豫南有了沙河调；在豫东有了祥符调、豫东调。而这些调系所唱出的又毕竟是“梆子”，那末在它们各自具有了一定的特点之后，就又宣告“独立”，跻身于新的梆子剧种之林了。怀调成了“怀梆”（怀庆梆子），平调成了“大油梆”，高调也称“高梆子”，靠调、西府调或称“粗梆子”、“豫西梆子”，南阳调改名“宛梆”、“南阳梆子”，沙河调则衍化为淮北梆子，祥符调和豫东调便成了正宗的“河南梆子”。

当然，由于各地交通条件、文化影响和艺术氛围的不同，这些剧种“独立”的时间并非一致的。综合各种资料

看，最早的应为“平调”大梆子。1936年撰写的《相国寺戏剧概况调查》曾指出：“就使用的梆子而言，则有大梆子和小梆子之异。丰、津、保、石等戏馆所演皆大梆子；而河南的开封、陈留等处所唱演者则为小梆子。”这段话清楚地说明：大梆子的影响系由北而来；但北方原来演的也是所谓山陕梆子，说明早期“梆子腔”使用的可能就是大梆子，也即山西卖油郎手中的“更夫拆”。后期河南各梆子剧种中既然只剩下平调沿用大梆子，那末仅此一项便足以显示其非同一般的特色。按，平调既然在嘉、道年间（1796——1850）方和高调、越调一起，并称豫北“三大班”，则可判断《滑台重修明福寺碑记》所记之大梆戏乃是明中叶“西商”带来的山陕梆子戏；因为在同一个地方曾发现有元代“河津散乐”的戏折，这似应作为西戏东流的旁证。

“怀梆”俗称“海神班”，也叫“怀调”。兴于古河内（清怀庆府、今沁阳县）地区。在清·同、光两朝（约当1871年以后），那时它的势力范围曾达到山西省的东南部、河北省的中部及本省的黄河南岸。至今石家庄附近赞皇县的许亭村和洛阳附近新安县的麻峪村，还各有一个业余怀梆剧团。

“高调”和“沙河调”均是独立于外省，而后再回流的。独立的时间均在一百年以上，并且又均称“高梆子”或“高调梆子”。不过沙河调又受“南阳调”和“沙秦班”的影响，在安徽独立后称“淮北梆子”；高调受齐鲁文化的陶冶，在鲁西南独立后则称“山东梆子”。但二者也均和当今的豫剧差异不大，演员可以相互搭班，许多老艺人如王润枝、黄儒秀等，为鲁、豫双方所共有；顾锡轩、关仲翔等，

也为皖、豫双方所乐道。豫剧中不少名演员，如赵义庭、崔兰田、马金凤等，都是山东曹州府的人民。

“宛梆”。亦说“南阳梆子”。是1956年正式定名，原称“南阳调”，民间也有叫“西调”、“乱弹”或“唧唧梆”的。道光至咸丰的四十年中（约当1821——1861）是它的黄金时间，当时曾风行于豫、鄂、陕三省交界处的三十多个县。其特点是拉腔尖而细，音量次于“讴”，更次于“吼”，因此才有“唧唧”之形容。目前，宛梆和怀梆处境一样，都只剩下一个专业剧团了。

“靠山黄”俗称“靠调”。“靠”字包含有硬、直的意思，这可能是它唱腔上的一个特点。目前它还没有专业的艺术表演团体，只在豫西深山区，如栾川县的陶湾、新安县的北冶等地有几个业余剧团。

至此，河南梆子大系中在百年余的时间内，先后立帜的新剧种，计有平、怀、高、沙、宛、靠等六个。只剩下豫西（西府）、豫东和祥符三派，作为正宗的河南梆子里的三大地域分支。近几十年来，河南未有新的梆子剧种分化，倒是怀、宛、靠三姊妹于“文革”遭受摧残以后，有逐渐湮灭之势。这是梆子源流发展的第二阶段。其它各省和豫省一样，也都派生出一批新的梆子剧种。

“流”的第三个阶段，便是由流而生发的“派”了。豫西、豫东、祥符是地域分支，但也是地域流派。三支中又以祥符调最早。据老艺人世代相传的说法，乾嘉朝以后，开封清河集许门和朱仙镇蒋门，都是以“科”班起业的大家，后蒋门向商丘一带发展，这样便分别形成了祥符调和豫东调

(也称“下路调”)两个流派。蒋门至蒋扎子一代，又把豫东调推向鲁西南；而许门仅许老六一人，在光绪年间就连续办了八科，如名乾旦孙彦德、常金荣、秦金声、李金城、水上漂，名须生常金生、秦大成、名彩旦常金香、名花脸刘永春等，都是许老六科班出来的。③开封最老的班社是义成、公义、天兴，历史都在一百五十年左右。河南梆子有不少名演员是从这里出身、习艺、发迹、成名的。如：“九钩子”，邓县人，长靠短打武生，生于道光，卒于清末；王海宴，杞县人，擅演关羽，人称“红脸王”，生于道光，卒于民国二十年；“贯台王”，封丘人，嗓音洪亮，以“胡子”闻名于内十处，生于道光，卒于民国十六年；孙彦德，封丘人，刀马、帅旦，道光二十七年生，民国二十年卒；郎高，正旦，开封人，生于道光，卒于民国；颜平，名花脸，禹县人，生于道光，卒于民国。上述，都是道、咸、同三朝(1821—1874)年在各个行当中从艺、技两个方面有所建树、并打下流派基础的豫剧表演艺术家。与此同时，豫西也有一批声誉卓著的名演员出现在舞台上。如：“老盛三”，洛阳人，衰派老生，生于道光，卒于民国；喜连，胡子生，洛阳人，生于道光，卒年不详；张妞，洛阳人，“马上红脸”行，人称“活关爷”生于道光，卒于宣统；何树堂，刀马、帅旦，洛阳人，生于道光，卒年不详；孙老冤，名花脸，洛阳人，生于道光，卒于民国。还有沙河派的名旦游喜，人称“挤塌庙”的小领、荣金才，红脸胡有发，和艺名“八十两”的华天成，名净任青山、郝老犬，“马上红脸”刘双印等都是。光绪至民初名演员就更多了，参加朱仙镇重修明皇宫“捐

翰”并题有名录的那批演员，如易湘山、常金玉、林黛云、玉絮亭、李剑云、阎彩云、李德魁等，都是当时剧坛之佼佼者。其他如：祥符——李光苍、张震中，张子林、陈玉亭、彭海豹（以上胡子），刘进学、杨吉祥、赵福全、田子林、张子玉（以上武生），简客、段才（以上花脸），张小春、筱火鞭、刘朝福（以上小生），李德魁、张洪盘（以上丑）时倩云、贾碧云、石柳湘、刘永鑫、聂良卿、筱次丙、陈山林、张方金、余德水、金钰美、高保太（以上旦）等；豫东——李金镛、郭大六、张进才、唐玉成（以上胡子），段德福（黑脸王）、王燕山（花脸王），李金贵、龚宝、陈斗、苗娃（以上旦）等；豫西——杨庆贵、王保才、杨小德、张同庆、张福寿、张小乾、周海水、贾锁、李玉顺、魏荣华、赵新安（以上胡子），樊金生、王树德、金刚圈、郭景元（以上净），郭大舜、万福祥（以上丑），张宝、“银指甲”、“小刺猬”、王才、张庆官、门搭、燕庚、翟廷身（以上旦）等；沙河——“金豆子”、王登科、张占奎、顾锡轩（生）等。再往下就是民国年间的一大批了，诸如祥符的冯焕卿、苗喜臣、徐树云、赵顺功、李福俊、杨金玉、点翠红、刚妞，豫东的黄儒秀、赵义庭、“一声雷”，豫西的“狗尾巴”，“地牛”（贾宝须）、孙根水、王二顺、曹子道、张福仙、慕水旺等等。

在上述名演员中，特别值得提出的有以下几人：

第一个是李剑云、乳名壮妞。他是末代乾旦中之翘楚。生卒年月不详，很年轻就死了。他所在的“天兴班”曾数次到开封演出。艺事活动的年代大约在光绪末至民国二十年以

前。民国六年《豫言报》有人评论他说：“宣统年间，李（剑云）未来汴之时，余在（黄）河北曾得聆其数出。当时余正在小学生时代，未谙音节，便觉其歌喉之妙，无能出其右者”^⑤在他死后，民国二十五年又有人评论他说：“清宣统间，有小旦李剑云者，阳武人，天赋佳喉，清脆圆润，高下疾徐，婉转曲折，如珠走盘，无不如意。又复善制新腔。自李氏出，剧风为之一变，彼伶界中感叹为空前绝后之才。嗣因嗓音失润，抑郁以卒。其音调已成广陵散矣！至今歌台舞榭，宗者尚众，犹称道弗衰也。”^⑥这些评介都是比较公允的。

再一个是纪喜来，艺名“乌木杆”。生卒年月不详。他旦行戏路很宽，艺事活动的年代是同治到民国初（约当1862—1915年）。豫西调原来也是高嗓拉后腔的唱法，路子和祥符、豫东大致一样。是纪喜来会同艺名“戏状元”的杨小德反复揣摩，首创“下五音”唱法，并废除“艳腔”才使“西府”一派有了更为鲜明的艺术特征。同时从乐学的观点来看，“移宫犯调”在当时来说也确是对豫剧的一大贡献。

其次是周海水。豫西荥阳人。生于光绪二十年（1894），卒于1965年，终年71岁。他不仅是豫西著名须生，而且是勋劳卓越的戏曲教育家。他组织科班，前后达三十余年之久，曾先后培养出许多著名演员。特别是三十年代末期，在他主持的“太乙班”里，竟一下涌现出闻名剧苑的十八位女演员，^⑦这便是世人所熟知的“十八兰”：毛兰花、崔兰田、李兰菊、罗兰梅、车兰玉……等人。

关于豫剧女演员登上舞台的时间问题，就现有资料来

看，并非如过去某些人所认为的那样，似乎到二十年代末期才出现。而是早年流动在农村的“家班”根本就有女演员的存在。当然，她们多半是班社中主要演员的妻女，并且又大多担任配角，所以不大受人注意。另外，民初以前的豫剧又是以“外八角”剧目为主的，这就是那些女演员鲜为人知的缘故。后来，豫剧在城市中的阵地牢固了，还出现了一些能起“捧场”作用的石、铅印小报，于是随着舞台剧目——行当中心的转移，便出现了“吃包子吃馅儿，听戏听旦儿”的状况；并且从“辛亥”、特别是“五四”以后，即陆续有大批女演员涌上剧坛。

按地域流派说，各自出现女演员的时间（主要指进城以后）大体应是：豫东调——1898年；沙河调——1903年；西府调——1911年；祥符调——1915年；（豫北）高调——1934年。

有据可查的一批女演员，其登台时间是：商丘“绿大褂”（同治间学戏），豫东王杏（光绪末），沙河刘小娜（光绪末），洛阳王金枝（民国初）；阜阳顾秀清（1918），（上蔡）王应、（周口）常苗、（曹州）王小焕、（豫东）王玉枝、（淮阳）梁莎、（舞阳）杨素贞等，以上登台均在1920年以前；之后便是二、三十年代陆续涌现出的王润枝、马双枝、史彩云、司凤英、陈素真、杨小凤、常香玉、田毓岭、阎桂荣（即阎立品）等人了。

这中间特别应该提出的是陈素真和常香玉。

陈素真：1918年生。原籍陕西省富平县。本名若瑜。八岁随义父陈玉亭学戏，十岁登台。她是河南梆子进入剧场后

声望最著的女演员之一，又是豫剧首批灌制唱片的旦角主要演员。早在三十年代中期，就曾以她卓越的表演艺术和对女声唱腔的特殊贡献，而赢得“豫剧皇后”和“梆子大王”的赞誉；徐慕云所著《中国戏剧史》和三、四十年代的一些地方报刊上，对她都给予了极高的评价。她的演唱具有“兴到而不自纵，情到而不自挠”的特点，是一种“纯”而又“醇”的风格。

常香玉：1922年生。河南巩县人。九岁随父搭班学戏，拜翟延身、周海水为师。十三岁登台演出，很快便誉满开封了。她本来是唱豫西调的，但她“甘昌天下之大不韪”，勇于向世俗之见进行挑战，竟把豫东、豫西两大唱派分支融汇，结合，从而大大丰富和增强了豫剧音乐的表现能力，对豫剧的发展和繁荣作出了巨大的贡献。（在此以前，1919和1924年，关于两大地域唱派的结合虽然都曾有人研习试行，堪称先躯，但在艺术上却并未获得很大成功）。她的唱腔，直如行云流水，喷泉直泻，奔腾起伏，淋漓畅快，气势磅礴、豪放、堪称一代豫剧娇子，人民的艺术家。

自从陈、常等人登上剧坛之后，由于各流派之间的交融，地域间的门户成见事实上已经消失。从三十年代起，以唱腔风格划分的流派，逐渐代替了以地域划分的流派。常、陈以外，如崔兰田，马金凤、阎立品、桑振君等，都各有自己独特的唱风而自成一派。1980年河南省举行的“豫剧流派调演”，便是这一演化的集中体现。它宣告了河南梆子的“流”，已经进入到一个新的阶段，即：第四个层次——由地域（分支）流派而进入演唱风格流派的发展历程。这是

“百花齐放”方针执行的必然结果，文艺繁荣的象征。

河南梆子的班社史，其演进也是巨大的。从许门、蒋门及开封的“老三班”（义成、公义、天兴）始，随着豫剧势力的扩展，班社也逐年增多。从民国五年重修朱仙镇明皇宫“碑记”来看，参加“捐输”的就有87个班社，而其地域则尚限于东到兰考，西到记水，南到太康，北到长垣，即以“内十处”为其基本范围的这样一块阵地。二十年以后，涪轲先生提到的流行区域已经增加到一百个县，纵横跨入五省，南到信阳，北到邢台，西到澠池，东到曹州。其间，如开封的庆福班、万盛班、福寿班、庆升班、卢家班，陈留的公盛班，杞县的全盛班，上蔡的四街班，中牟的永庆班，密县的太乙班，长垣的公兴班，长葛的文盛班，封丘的双胜班，等，都是名闻遐尔的“窝班”。1935年，樊粹庭曾创建“豫声剧院”，与陈素真等合作，大力促进梆子戏的发展提高；1937年以常香玉、张同庆为首，王镇南参与，又成立了“中州戏曲研究社”；1940年樊粹庭组建“狮吼剧团”；1949年常香玉创立“香玉剧社”，至1956年河南豫剧院建立，而使豫剧组织达于鼎峰。之后，它的流速更快，六十年代之交，已经北进天津，转辽宁，入黑龙江；西进青海、四川，而达于贵州。连同前已进入的山东、山西、河北、安徽、湖北、江苏、陕西、甘肃、新疆、西藏、台湾在内，共计在十六个省区有了专业的豫剧团体。

1949年，河南省在册的豫剧团只有59个；1955年发展为87个；1972年98个；1976年106个；1978年114个；1980年118个；1982年130个；1984年133个。连同外省的豫剧团在

内，现在共达239个。超京剧31个团，而跃居全国第一大剧种。如果再加上注册活动的几千个业余豫剧团，那末河南梆子的巨大影响是可想而知的。

豫剧——这一中州戏曲之奇葩，在将近半个世纪的年代里，以其勃发英姿，四路出击，所向无阻，锐不可当。其发展速度之快、之猛，几乎超过了我国戏曲史上的任何一个剧种。

第四章 辨 腔

“腔”，是一个剧种特征的主要标志。辨，目的是给本文第二章作一注释，从音乐的角度对“源”的问题给以更明晰的解决。前面，已经把三省梆子在数十个方面的相同之处，一一加以标出。这里再把几个主要板类的唱腔曲调作一对比，粗线条地描绘一下它们在音乐形态上的轮廓。

（一）滚白。也称“滚板”或“哭滚白”。其特征是：无板无眼，吟诵自由；曲调委婉，情绪悲伤；唱中夹白，字数不限；“滚”而后“叫”，词格不拘。

1. 同州梆子“滚白”唱例:

$(\dot{5} \dots \dot{1} \dots \dot{2} \dots \dot{1} \dot{2} \underline{\dot{6}\dot{5}} \underline{\dot{6}\dot{5}} \dot{4} \dots \dot{3} \dot{2} \underline{\dot{4}\dot{3}} \underline{\dot{4}\dot{3}})$
 $\underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{0}\dot{6}\dot{5}} \underline{\dot{4}\dot{3}} \dots \dot{1} \dots \dot{2} \dots \dot{1} \dot{2} \underline{\dot{6}\dot{5}} \dot{4} \underline{\dot{4}\dot{3}} \dot{2} \dots)$
 $\underline{\dot{0}\dot{1}\dot{2}} \underline{\dot{1}\dot{6}\dot{6}} \underline{\dot{0}\dot{1}\dot{6}} \dot{5} \underline{\dot{5}\dot{1}\dot{6}} \underline{\dot{5}\dot{4}} \underline{\dot{3}\dot{1}} \underline{\dot{5}\dot{1}} \underline{\dot{4}\dot{3}} \underline{\dot{4}\dot{3}\dot{2}}$
 能呀——声儿 (呀) 儿 (呀) 这天 33
 $\dot{1} \underline{\dot{7}\dot{6}} \dot{5} \dots \dot{1} \underline{\dot{5}\dot{4}} \underline{\dot{4}\dot{3}} \dot{4} \underline{\dot{3}\dot{2}} \underline{\dot{1}\dot{2}} \underline{\dot{4}\dot{3}} \underline{\dot{1}\dot{2}} \dot{1} \dot{0}$
 (么)
 $\underline{\dot{5}\dot{6}} \underline{\dot{4}\dot{3}} \underline{\dot{4}\dot{3}} \underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{4}\dot{3}} \dots$ (这后面转入一句似说似
 儿 (呀)
 唱“快道不交。那分在夜，全跟我有”……

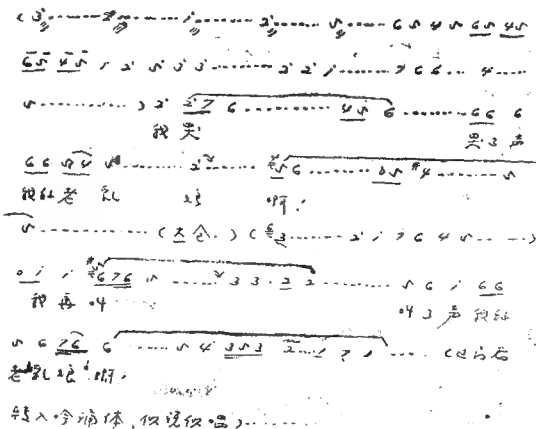
(摘自杨君民等《同州梆子音乐》P. 341)

2. 蒲州梆子“滚白”唱例:

$(\underline{\dot{4}\dot{3}} \underline{\dot{1}\dot{2}} \underline{\dot{4}\dot{3}} \dot{1} \dot{1} \dot{1} \dots \dot{2} \dot{2} \underline{\dot{7}\dot{6}} \dot{2} \dots \dot{2} \dot{2})$
 $\dot{1} \dot{2} \dots \dot{2} \underline{\dot{6}\dot{5}} \underline{\dot{4}\dot{3}} \underline{\dot{7}\dot{6}} \dot{5} \dots \dot{0}\dot{1}$
 $\dot{1} \dot{1} \underline{\dot{5}\dot{4}} \underline{\dot{4}\dot{3}} \dots \dot{1}\dot{2} \underline{\dot{4}\dot{3}} \underline{\dot{4}\dot{3}} \dot{1} \underline{\dot{2}\dot{1}} \underline{\dot{7}\dot{6}} \underline{\dot{7}\dot{6}} \underline{\dot{1}\dot{6}}$
 43——声 薛 依， 我 62 老母
 $\dot{5} \underline{\dot{4}\dot{3}} \underline{\dot{4}\dot{3}} \underline{\dot{4}\dot{3}} \underline{\dot{4}\dot{3}} \underline{\dot{4}\dot{3}} \dots$ (这后面转入今时体。
 呀 (么) (么)
 下天白：你通他红才讲什么，……

(摘自张烽等《蒲剧音乐》P. 263)

3. 河南梆子“滚白”唱例：



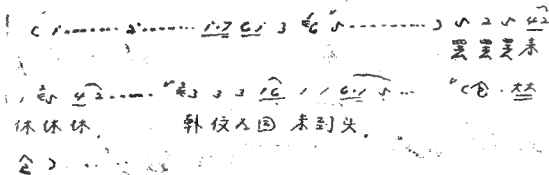
(过门后转入吟诵体，似说似唱)……

(摘自马紫晨《河南梆子唱腔集》P. 87)

秦腔、晋剧、河北梆子、山东梆子等全同，都具有前述四大特征。

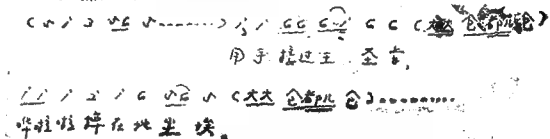
(二) 飞板。也叫“散板”、“三板”。河北梆子称“尖板”，秦腔名“垫板”，晋剧称“介板”，蒲剧叫“间板”，同州梆子也叫“垫板”或“散板”。散、三、间、垫，韵母相同也。其特征是：无板无眼，节奏自由；既可激愤，也可哀伤；四六八句，可渡可导；裁、介“徵”、“羽”，断句用锣。

1. 同州梆子“垫板”唱例:



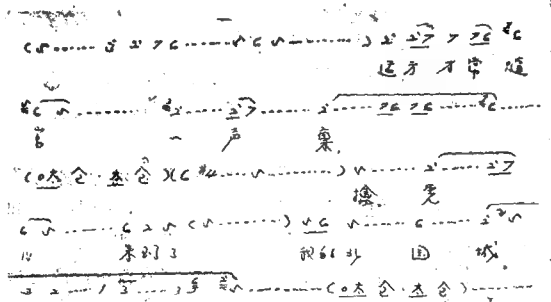
(摘自杨君民等《同州梆子音乐》p. 74)

2. 蒲州梆子“间板”唱例：



(摘自康希圣等《蒲剧音乐》p. 241)

3. 河南梆子“飞板”（散板）唱例：

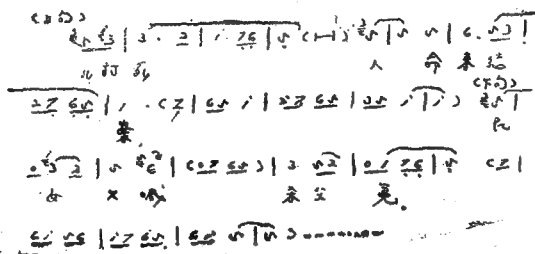


(摘自《豫剧名老艺传统唱腔集》P. 206)

秦腔、晋剧、河北梆子、山东梆子等全同，都具有前述四大特征。

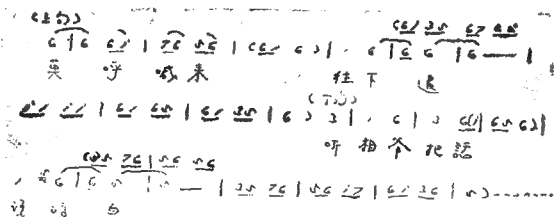
(三)流水。或称“紧二六”、“紧二性”，“夹板”等实属同类。其特征是：旋法灵活，酣畅如水；快如有板无限，慢则一板一眼，喜怒哀乐通用，眼起板落常规，抒情性小，叙事性大。

1. 同州梆子“二六”唱例:



(摘自杨君民等《同州梆子音乐》P. 81)

2. 蒲州梆子“二性”唱例：



(摘自张烽等《蒲剧音乐》P. 67)

3. 河南梆子“流水”唱例:

[illegible]

(摘自《豫剧老艺人传统唱腔选集》p. 75)

(四)流水垛子。有称“二八垛子”、“快联板”或“撩板”、快二六”的，“联”、“撩”、“六”实为音转。其特征是：闪起顶落；字多于腔；气氛热烈，情绪紧张；快实 $\frac{1}{4}$ ，慢则 $\frac{2}{4}$ ；既可随流水，又可跟二八。

1. 同州梆子“快流水”唱例：

金 木 火 土 天 地 御 侍

(摘自杨君民等《同州梆子音乐》p. 300)

2. 蒲州梆子“撩板”唱例:

(上句)

6 3 | 6 5 | 3 5 | 3 | 1 5 | / | 6 5 | 6 3 | 6 5 | 6 5 |

城 里 也 无 兵 又 无 将 内 无 埋 伏

6 3 | 1 5 | 5 | -----

外 无 救 兵

2. 河北梆子“二六”唱例

(摘自张烽等《蒲剧音乐》P. 166)

3. 河南梆子“流水垛子”唱例:

(上句)

5 7 | 7 6 | 6 3 | 5 | 5 5 | 3 2 | 6 | 6 6 | 6 3 | 6 | 6 3 |

如 果 要 有 哈 去 错, 俺 该 犯 哪 条

5 3 | 2 | 2 6 | 5 | -----

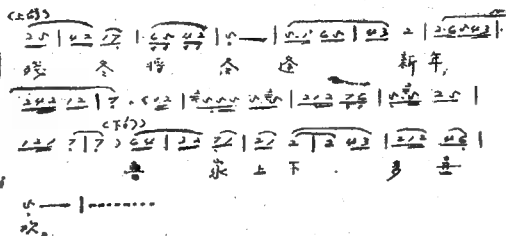
领 哪 条。

(摘自王基笑《豫剧唱腔音乐概论》P. 342)

此类唱法亦为梆子剧种所共有。

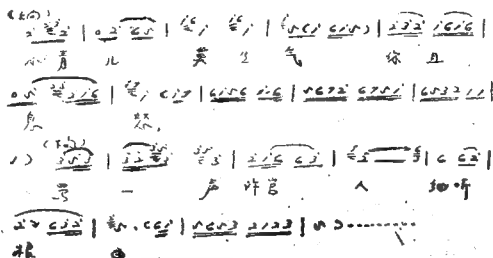
(五) 二八。或称“二板”。一板一眼节奏，一上一下对应；文唱武唱均可，硬起软起不拘；旋法最多变，过门撞模仿；适应性最大，表现力最强。

1. 秦腔“二六”唱例:



(摘自肖炳《秦腔音乐唱板浅释》P. 51)

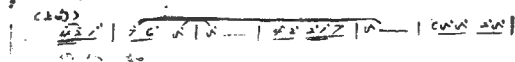
2. 河北梆子“二六”唱例:

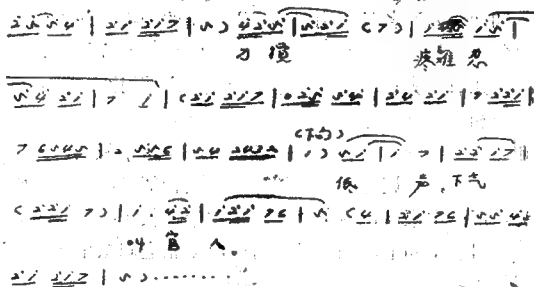


(摘自邵锡铭《河北梆子音乐》P. 7)

3. 蒲剧“二六”唱例

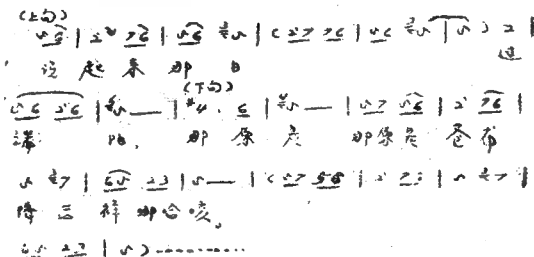
3. 蒲剧“二六”唱例:





（摘自康希圣等《蒲剧音乐》P.77）

4、河南梆子“二八”唱例：



（摘自马紫晨《河南梆子唱腔集》P.45）

从上面“二八”四例，连同前面的“流水”三例可以看出，山陕梆子的“二六”虽和河南梆子的“二八”作用相

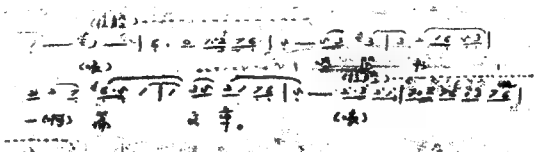
同，但其特征却不尽相同。是否可以说，山陕梆子的“二性”和“二六”各具豫剧“二八”作用的一半，或者说它们仅只等于豫剧的“流水”？总之，山陕的“二性”、“二六”，还有“夹板”，与河南的“流水”相比，差异小一些；而和“二八”相比，则差异大一些。

(六)慢板。所有梆子声腔剧种都有这个板类，而且全叫“慢板”，晋剧也叫“四股眼”。其特征是：一板三眼，节奏正规；中眼起，板上落，罕字宣叙，长于抒情；上句七梆（过门）下句七，先三后四瞎唧唧（指老唱法中“拉腔”的部位）。

1、同州梆子“慢板”唱例：

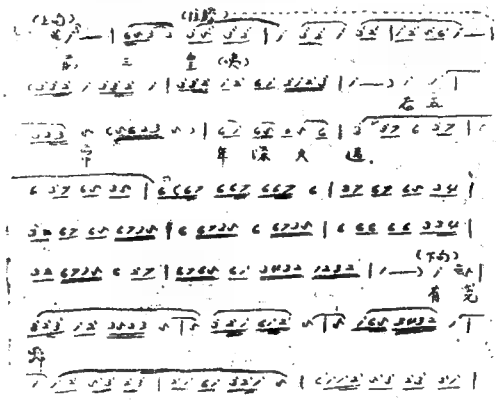
1 同州柳公“慢板”唱时:

[illegible]



(摘自杨君民等《同州子梆子音乐》P:101)

2、蒲州梆子“慢板”唱例:



6/ 4 3 2 1 2 3 4 5 | 5 — 3 2 1 2 3 4 5 | 5 (4 3 2 1) |

并 承 踏

5 4 3 2 1 2 3 4 5 | 5 — 3 2 1 2 3 4 5 |

5 4 3 2 1 2 3 4 5 |

(摘自张烽等《蒲剧音乐》P.43)

3. 河南梆子“慢板”唱例:

(1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000. 1001. 1002. 1003. 1004. 1005. 1006. 1007. 1008. 1009. 1010. 1011. 1012. 1013. 1014. 1015. 1016. 1017. 1018. 1019. 1020. 1021. 1022. 1023. 1024. 1025. 1026. 1027. 1028. 1029. 1030. 1031. 1032. 1033. 1034. 1035. 1036. 1037. 1038. 1039. 1040. 1041. 1042. 1043. 1044. 1045. 1046. 1047. 1048. 1049. 1050. 1051. 1052. 1053. 1054. 1055. 1056. 1057. 1058. 1059. 1060. 1061. 1062. 1063. 1064. 1065. 1066. 1067. 1068. 1069. 1070. 1071. 1072. 1073. 1074. 1075. 1076. 1077. 1078. 1079. 1080. 1081. 1082. 1083. 1084. 1085. 1086. 1087. 1088. 1089. 1090. 1091. 1092. 1093. 1094. 1095. 1096. 1097. 1098. 1099. 1100. 1101. 1102. 1103. 1104. 1105. 1106. 1107. 1108. 1109. 1110. 1111. 1112. 1113. 1114. 1115. 1116. 1117. 1118. 1119. 1120. 1121. 1122. 1123. 1124. 1125. 1126. 1127. 1128. 1129. 1130. 1131. 1132. 1133. 1134. 1135. 1136. 1137. 1138. 1139. 1140. 1141. 1142. 1143. 1144. 1145. 1146. 1147. 1148. 1149. 1150. 1151. 1152. 1153. 1154. 1155. 1156. 1157. 1158. 1159. 1160. 1161. 1162. 1163. 1164. 1165. 1166. 1167. 1168. 1169. 1170. 1171. 1172. 1173. 1174. 1175. 1176. 1177. 1178. 1179. 1180. 1181. 1182. 1183. 1184. 1185. 1186. 1187. 1188. 1189. 1190. 1191. 1192. 1193. 1194. 1195. 1196. 1197. 1198. 1199. 1200. 1201. 1202. 1203. 1204. 1205. 1206. 1207. 1208. 1209. 1210. 1211. 1212. 1213. 1214. 1215. 1216. 1217. 1218. 1219. 1220. 1221. 1222. 1223. 1224. 1225. 1226. 1227. 1228. 1229. 1230. 1231. 1232. 1233. 1234. 1235. 1236. 1237. 1238. 1239. 1240. 1241. 1242. 1243. 1244. 1245. 1246. 1247. 1248. 1249. 1250. 1251. 1252. 1253. 1254. 1255. 1256. 1257. 1258. 1259. 1260. 1261. 1262. 1263. 1264. 1265. 1266. 1267. 1268. 1269. 1270. 1271. 1272. 1273. 1274. 1275. 1276. 1277. 1278. 1279. 1280. 1281. 1282. 1283. 1284. 1285. 1286. 1287. 1288. 1289. 1290. 1291. 1292. 1293. 1294. 1295. 1296. 1297. 1298. 1299. 1300. 1301. 1302. 1303. 1304. 1305. 1306. 1307. 1308. 1309. 1310. 1311. 1312. 1313. 1314. 1315. 1316. 1317. 1318. 1319. 1320. 1321. 1322. 1323. 1324. 1325. 1326. 1327. 1328. 1329. 1330. 1331. 1332. 1333. 1334. 1335. 1336. 1337. 1338. 1339. 1340. 1341. 1342. 1343. 1344. 1345. 1346. 1347. 1348. 1349. 1350. 1351. 1352. 1353. 1354. 1355. 1356. 1357. 1358. 1359. 1360. 1361. 1362. 1363. 1364. 1365. 1366. 1367. 1368. 1369. 1370. 1371. 1372. 1373. 1374. 1375. 1376. 1377. 1378. 1379. 1380. 1381. 1382. 1383. 1384. 1385. 1386. 1387. 1388. 1389. 1390. 1391. 1392. 1393. 1394. 1395. 1396. 1397. 1398. 1399. 1400. 1401. 1402. 1403. 1404. 1405. 1406. 1407. 1408. 1409. 1410. 1411. 1412. 1413. 1414. 1415. 1416. 1417. 1418. 1419. 1420. 1421. 1422. 1423. 1424. 1425. 1426. 1427. 1428. 1429. 1430. 1431. 1432. 1433. 1434. 1435. 1436. 1437. 1438. 1439. 1440. 1441. 1442. 1443. 1444. 1445. 1446. 1447. 1448. 1449. 1450. 1451. 1452. 1453. 1454. 1455. 1456. 1457. 1458. 1459. 1460. 1461. 1462. 1463. 1464. 1465. 1466. 1467. 1468. 1469. 1470. 1471. 1472. 1473. 1474. 1475. 1476. 1477. 1478. 1479. 1480. 1481. 1482. 1483. 1484. 1485. 1486. 1487. 1488. 1489. 1490. 1491. 1492. 1493. 1494. 1495. 1496. 1497. 1498. 1499. 1500. 1501. 1502. 1503. 1504. 1505. 1506. 1507. 1508. 1509. 1510. 1511. 1512. 1513. 1514. 1515. 1516. 1517. 1518. 1519. 1520. 1521. 1522. 1523. 1524. 1525. 1526. 1527. 1528. 1529. 1530. 1531. 1532. 1533. 1534. 1535. 1536. 1537. 1538. 1539. 1540. 1541. 1542. 1543. 1544. 1545. 1546. 1547. 1548. 1549. 1550. 1551. 1552. 1553. 1554. 1555. 1556. 1557. 1558. 1559. 1560. 1561. 1562. 1563. 1564. 1565. 1566. 1567. 1568. 1569. 1570. 1571. 1572. 1573. 1574. 1575. 1576. 1577. 1578. 1579. 1580. 1581. 1582. 1583. 1584. 1585. 1586. 1587. 1588. 1589. 1590. 1591. 1592. 1593. 1594. 1595. 1596. 1597. 1598. 1599. 1600. 1601. 1602. 1603. 1604. 1605. 1606. 1607. 1608. 1609. 1610. 1611. 1612. 1613. 1614. 1615. 1616. 1617. 1618. 1619. 1620. 1621. 1622. 1623. 1624. 1625. 1626. 1627. 1628. 1629. 1630. 1631. 1632. 1633. 1634. 1635. 1636. 1637. 1638. 1639. 1640. 1641. 1642. 1643. 1644. 1645. 1646. 1647. 1648. 1649. 1650. 1651. 1652. 1653. 1654. 1655. 1656. 1657. 1658. 1659. 1660. 1661. 1662. 1663. 1664. 1665. 1666. 1667. 1668. 1669. 1670. 1671. 1672. 1673. 1674. 1675. 1676. 1677. 1678. 1679. 1680. 1681. 1682. 1683. 1684. 1685. 1686. 1687. 1688. 1689. 1690. 1691. 1692. 1693. 1694. 1695. 1696. 1697. 1698. 1699. 1700. 1701. 1702. 1703. 1704. 1705. 1706. 1707. 1708. 1709. 1710. 1711. 1712. 1713. 1714. 1715. 1716. 1717. 1718. 1719. 1720. 1721. 1722. 1723. 1724. 1725. 1726. 1727. 1728. 1729. 1730. 1731. 1732. 1733. 1734. 1735. 1736. 1737. 1738. 1739. 1740. 1741. 1742. 1743. 1744. 1745. 1746. 1747. 1748. 1749. 1750. 1751. 1752. 1753. 1754. 1755. 1756. 1757. 1758. 1759. 1760. 1761. 1762. 1763. 1764. 1765. 1766. 1767. 1768. 1769. 1770. 1771. 1772. 1773. 1774. 1775. 1776. 1777. 1778. 1779. 1780. 1781. 1782. 1783. 1784. 1785. 1786. 1787. 1788. 1789. 1790. 1791. 1792. 1793. 1794. 1795. 1796. 1797. 1798. 1799. 1800. 1801. 1802. 1803. 1804. 1805. 1806. 1807. 1808. 1809. 1810. 1811. 1812. 1813. 1814. 1815. 1816. 1817. 1818. 1819. 1820. 1821. 1822. 1823. 1824. 1825. 1826. 1827. 1828. 1829. 1830. 1831. 1832. 1833. 1834. 1835. 1836. 1837. 1838. 1839. 1840. 1841. 1842. 1843. 1844. 1845. 1846. 1847. 1848. 1849. 1850. 1851. 1852. 1853. 1854. 1855. 1856. 1857. 1858. 1859. 1860. 1861. 1862. 1863. 1864. 1865. 1866. 1867. 1868. 1869. 1870. 1871. 1872. 1873. 1874. 1875. 1876. 1877. 1878. 1879. 1880. 1881. 1882. 1883. 1884. 1885. 1886. 1887. 1888. 1889. 1890. 1891. 1892. 1893. 1894. 1895. 1896. 1897. 1898. 1899. 1900. 1901. 1902. 1903. 1904. 1905. 1906. 1907. 1908. 1909. 1910. 1911. 1912. 1913. 1914. 1915. 1916. 1917. 1918. 1919. 1920. 1921. 1922. 1923. 1924. 1925. 1926. 1927. 1928. 1929. 1930. 1931. 1932. 1933. 1934. 1935. 1936. 1937. 1938. 1939. 1940. 1941. 1942. 1943. 1944. 1945. 1946. 1947. 1948. 1949. 1950. 1951. 1952. 1953. 1954. 1955. 1956. 1957. 1958. 1959. 1960. 1961. 1962. 1963. 1964. 1965. 1966. 1967. 1968. 1969. 1970. 1971. 1972. 1973. 1974. 1975. 1976. 1977. 1978. 1979. 1980. 1981. 1982. 1983. 1984. 1985. 1986. 1987. 1988. 1989. 1990. 1991. 1992. 1993. 1994. 1995. 1996. 1997. 1998. 1999. 2000. 2001. 2002. 2003. 2004. 2005. 2006. 2007. 2008. 2009. 2010. 2011. 2012. 2013. 2014. 2015. 2016. 2017. 2018. 2019. 2020. 2021. 2022. 2023. 2024. 2025. 2026. 2027. 2028. 2029. 2030. 2031. 2032. 2033. 2034. 2035. 2036. 2037. 2038. 2039. 2040. 2041. 2042. 2043. 2044. 2045. 2046. 2047. 2048. 2049. 2050. 2051. 2052. 2053. 2054. 2055. 2056. 2057. 2058. 2059. 2060. 2061. 2062. 2063. 2064. 2065. 2066. 2067. 2068. 2069. 2070. 2071. 2072. 2073. 2074. 2075. 2076. 2077. 2078. 2079. 2080. 2081. 2082. 2083. 2084. 2085. 2086. 2087. 2088. 2089. 2090. 2091. 2092. 2093. 2094. 2095. 2096. 2097. 2098. 2099. 2100. 2101. 2102. 2103. 2104. 2105. 2106. 2107. 2108. 2109. 2110. 2111. 2112. 2113. 2114. 2115. 2116. 2117. 2118. 2119. 2120. 2121. 2122. 2123. 2124. 2125. 2126. 2127. 2128. 2129. 2130. 2131. 2132. 2133. 2134. 2135. 2136. 2137. 2138. 2139. 2140. 2141. 2142. 2143. 2144. 2145. 2146. 2147. 2148. 2149. 2150. 2151. 2152. 2153. 2154. 2155. 2156. 2157. 2158. 2159. 2160. 2161. 2162. 2163. 2164. 2165. 2166. 2167. 2168. 2169. 2170. 2171. 2172. 2173. 2174. 2175. 2176. 2177. 2178. 2179. 2180. 2181. 2182. 2183. 2184

4、几种梆子的“慢板”大过门比较：

(秦腔) (17 35) | 1 2 3 4 5 | 2 3 4 5 6 7 |
 3 4 5 6 7 8 | 9 10 11 12 13 | 14 15 16 17 18 |
 19 20 21 22 | 23 24 25 26 | 27 28 29 30 |
 31 32 33 34

(晋剧) (39 22) 2 3 4 5 | 1 2 3 4 5 6 7 8 |
 9 10 11 12 13 | 14 15 16 17 18 19 |
 20 21 22 23 24 25 26 | 27 28 29 30 31 32 |
 33 34 35 36 37 38 39

(豫剧) 2 3 4 5 | 6 7 8 9 | 10 11 12 13 |
 14 15 16 17 18 | 19 20 21 22 | 23 24 25 26 27 |
 28 29 30 31 32 33 34

(河北梆子) 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10 | 11 12 13 14 |
 15 16 17 18 19 | 20 21 22 23 | 24 25 26 27 |
 28 29 30 31 32 | 33 34 35 36 | 37 38 39 40 |
 41 42 43 44 45 46 47 48 |
 49 50 51 52 53 54 55 56 | 57 58 59 60 61 62 |

2 5 2 3 5 6 5 3 2 1 2 3 | 5 6 2 2 6 7 6 5 2 3 4 5 3 2 1 5 |

1—) (开四)

(开四) 2 5 6 4 3 2 (5 5 | 2 1 2 3 5 6 5 3 2 1 | 2 5 6 5 2 3 4 5 2 1 2 3 |

2 3 4 5 5 6 7 6 4 5 6 5 4 3 5 6 | 2 3 2 3 (开四)

(开四) 2 5 6 4 3 2 (5 5 | 2 1 2 3 5 6 5 3 2 1 2 3 | 1 6 5 4 1 6 5 4

1 6 5 3 2 1 2 3 | 5 6 5 4 5 6 5 4 2 1 2 3 5 6 5 4 | 2 3 2 3 2 1 2 3 1 6 5 3 2 1 2 3 |

5 6 5 4 2 3 5 6 5 4 2 1 2 3 | 1 2 1 6 1.) (开四) (36)

上面是梆子声腔剧种所共有的六个主要板式的比较，也可以说河南梆子与其它梆子在音乐形态学，也即曲调、旋法、节奏等方面的比较。我想只要看一看这个比较，就会令人信服地得出一个结论，即：各个梆子剧种确实源于一个母体，而这个母体便是产生并形成于同州、蒲州、陕州这三个省、三州地带的梆子腔。

如果再看一下曲牌和锣鼓经，那就更使人咋舌了。比如《游场》、《八板》、《杀姐已》、《钻烟筒》、《苦相思》、《大开门》、《小开门》……（以上弦牌）《三眼腔》、《喷呐皮》、《点绛》、《尾声》、《朝凤》、《娃娃》、《泣颜回》、《石榴花》、《朝天子》、《将军令》、《普天乐》、《滴溜子》、《水龙吟》、《山坡羊》、《到春来》、《画眉序》、《沽美酒》、《新水令》、《傍妆台》、《落马令》、《园林好》、《朝元

歌》、……（以上喷呐牌）；《帽儿头》、《豹子头》、《马锣》、《战场》、《回头》、《勾锤》、《乱砸》、《单叫头》、《双叫头》、《四击头》、《水底鱼》、《九锤半》、《垛头》、《抽头》、《搜门》、《令子》……（以上锣鼓经）。

所有这些牌子、点子，不仅为同（秦）、蒲（晋）、陕（豫）所通用，而且绝大部分也为梆子腔家族所共有。

但是我们牢记一条原则，即：唱腔才是鉴别声腔的分水岭。溯源循流，若不从唱腔的比较入手，并通过比较，从宏观的角度出发，找出个别地方剧种的艺术特质，即使是细微的差别。这样用大量的实例来证明结论的准确与否，也许要比那些只根据一鳞半瓜，而又似是而非的古人记述，更有其实际意义。

通过以上比较，我们也发现了一个问题。那就是：河南梆子在风格上是更有特性的。这一点，张庚同志也感觉到了，并且提出了他的看法。他说：豫剧“比起别的梆子剧种来，河南的特点特别浓厚。”其原因是“河南在梆子腔出现以前，流行过丰富多彩的许多声腔剧种，它们在梆子腔流行到河南后向地方转变的过程中都起了或大或小的影响，其中有的声腔更是起着重大的影响。”^③这一论断无疑是正确的。我们通过前述比较，除了所看到的它们之间的共同点以外，不是也找出了一些差异吗！那末这些差异，（最主要的当然是“二八板”）我认为就是原来流行在河南的土腔土调及各种民间音乐所起的作用。没有此一方面，单是本省语言所施予的规范因素，是不致“伤筋动骨”的。那末就让我们

沿着这条线再探索一下吧。

“二八”之名，在邻境的丝弦和碗碗腔中有些唱板。而在中州大地则除豫梆以外，只有罗戏有此称谓。罗戏（或“锣戏”、“逻戏”、“啰戏”、“椪戏”、“罗罗腔”等，历来用字很乱，本文不作专门探讨）。其唱腔是一种曲牌走向板式的过渡体制。在它的调门中有一种叫作“二八横赞子”的，便是此种情况。“二八横赞子”的构成大体是“一句两腔，四句八腔，唱前叫板，唱中加梆，板梆不停。乐句之间加一较长的间奏过门并加击乐“五顶锤”，以增强舞台气氛，有较强的表现力”④。从这一介绍中可以看出，其特点有一些是和豫剧二八板相同或相似的。“五顶锤”锣经在豫剧中也是用于“二八板”。让我们随手抽几句唱腔，来和豫剧“二八”作一比较。

（见下页）

例 1:

(罗吹) $\underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{4}} | \underline{\dot{1}} | \underline{\dot{1}} | \underline{\dot{1}} | \underline{\dot{1}} | \underline{\dot{1}} | \underline{\dot{2}} |$

正月有个吹

$\underline{\dot{2}} | \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{4}} |$

(陈制) $\underline{\dot{2}} | \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{3}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} | \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{2}} - | \underline{\dot{2}} - | \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} |$

正月有个春

$\underline{\dot{2}} - |$

例 2:

(罗吹) $\underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} - | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{3}} \underline{\dot{4}} |$

吹呀吹呀 吹呀吹呀

$\underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} - |$

呀

(陈制) $\underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} |$

吹呀吹呀吹呀吹呀 吹呀吹呀

$\underline{\dot{1}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} |$

呀 吹呀吹呀吹呀吹呀吹呀吹呀

例 3:

(罗吹) $\underline{\dot{2}} - | \underline{\dot{2}} - | \underline{\dot{2}} - | \underline{\dot{2}} - | \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{2}} - | \underline{\dot{2}} - |$

吹 吹 吹 吹

6—| 6 2 2 | 6 6 | 0 2 2 | 6 6 | 0 6 6 | 6 — | 7 — |

他个多 卷

6—| 4 — | 5 4 — | 5 4 — |

现

(陈利) 6 | 6 6 | 6 — | 6 5 6 | 6 6 | 6 6 6 | 6 6 |

小伍伍伍 与 瑞

6 5 6 | 6 6 | 0 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 7 — | 6 — | 6 — |

明伍伍伍伍 到

例 4:

(罗) 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 |

罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗

6 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 |

罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗

(陈利) 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 |

罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗

6 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 |

罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗

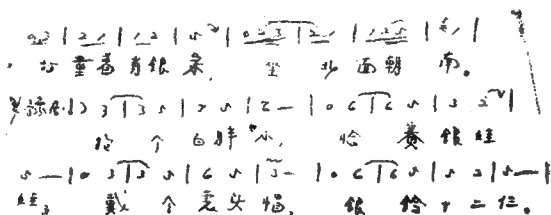
6 6 | 6 6 | 6 6 |

例 5:

(罗) 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 |

罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗

罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗 罗



上面五个例子，在豫剧中分别属于：例1是“头句腔”，例2是花旦“彩腔”，例3是二八“留板”转流水，例4是豫东老二八，例5是“呱嗒咀”（罗戏也叫“呱嗒咀”。）不过在进入河南梆子以后，有一些腔调来了个“宫”、“徵”换位罢了，而旋法和节奏是没有改变的。

另外，还有一些曲调显系来自河南民歌，或者至少可以在民歌中找到它们的影子。按，河南民歌虽宫、商、角、徵、羽五种调式俱全，但却以徵、宫调式为主。而且有不少民歌是使用七声音阶，“4”、“b7”二音不太稳定，常常游移在“4——°4”和“7——b7”之间等，这些特点是和河南的戏曲音乐完全一致的。豫剧唱腔中有不少常见的乐句、乐汇和终止式等，也能在本省小调中找到它们的原始模型，例如豫剧“慢板”在小花旦上场、主弦板胡演奏大过门时，常常出现批量的 $\frac{x}{x}$ 音型，并配以小锣连击。这种手法我们从鄧阳民歌《翻五更》中便可以看到：

$\underline{\underline{c c \dot{c}}} \dot{c} \mid \underline{\underline{c \dot{c}}} \dot{c} \mid \underline{\underline{c c}} \underline{\underline{c c}} \mid \underline{\underline{c c}} \underline{\underline{c c}} \mid \underline{\underline{c c}} \underline{\underline{c c}} \mid$

娘向闺女问 说是什么花儿甜来咬

$\underline{\underline{c c}} \underline{\underline{c c}} \mid \underline{\underline{c c}} \underline{\underline{c c}} \mid \dots\dots\dots$

三余花儿开

(摘自《中国民歌集成·河南卷》卷下P. 218)

$\underline{\underline{c c c c}} \underline{\underline{c c c c}} \mid \underline{\underline{c c c c c c}} \underline{\underline{c c c c c c}} \mid \underline{\underline{c c c c c c}} \underline{\underline{c c c c c c}} \mid$

$\underline{\underline{c c c c c c}} \underline{\underline{c c c c c c}}$

(豫剧慢板前奏过门中的两句)

$\underline{\underline{c c c c}} \mid \underline{\underline{c c c c}} \underline{\underline{c c c c}} \mid \underline{\underline{c c c c}} \underline{\underline{c c c c}} \mid \underline{\underline{c c c c}} \underline{\underline{c c c c}} \mid \underline{\underline{c c c c}} \underline{\underline{c c c c}} \mid$

板路路路油(唱)，小双双双双双 - 文(唱)

(摘自《中国民歌集成·河南卷》P. 99)

$\underline{\underline{c c c c}} \mid \underline{\underline{c c c c}} \underline{\underline{c c c c}} \mid \underline{\underline{c c c c}} \underline{\underline{c c c c}} \mid \underline{\underline{c c c c}} \underline{\underline{c c c c}} \mid$

小双双

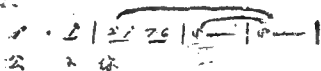
(豫剧“慢二八”上腔三一种)

$\underline{\underline{c c c c}} \underline{\underline{c c c c}} \mid \underline{\underline{c c c c}} \underline{\underline{c c c c}} \mid$

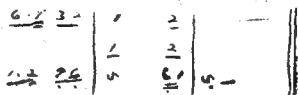
大双(唱) 兄弟(唱)

(摘自《中国民歌集成·河南卷》P. 439)

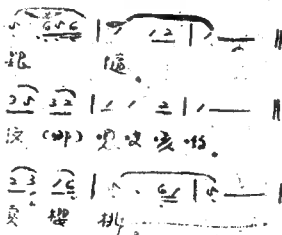
又如新野县民歌《板栗开花》中的末句新、县小调《贫农歌》就和豫剧“二八板”中的两种上腔式相仿：



(豫剧“慢二八”上腔之一种)



这样的乐汇在河南民歌中尤属常见，如焦作民歌《翻波浪》，固始县小调《参加红四军》和辉县民歌《卖樱桃》：



(摘自《中国民歌集成河南卷》中卷P.23、458、401)

豫剧《克敌荣归》中的一段“二八乱弹”显系灵宝县民歌《十姊妹打架》的节奏型：

$\dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} | \dot{1} \dot{2} | \dot{2} - | \dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} |$
 变(变)今天 怕(怕) 后(后) 后(后) 后(后) 后(后) 后(后)

$\dot{2} - | \dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} | \dot{2} - | \dots$
 后(后) 后(后) 后(后) 后(后) 后(后) 后(后)

$\dot{2} \dot{2} | \dot{1} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} |$
 七(七) 后(后) 后(后) 后(后) 后(后) 后(后)

$\dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} | \dot{1} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} |$
 后(后) 后(后) 后(后) 后(后) 后(后) 后(后)

$\dot{2} \dot{2} | \dots$
 后(后) 后(后) 后(后) 后(后) 后(后) 后(后)

(摘自《中国民歌集成·河南卷》P. 327)

而豫剧《朝阳沟》中“亲家母，你坐下”一段，我们从鲁山县民歌《赶会》里能看出二者间的蛛丝马迹：

$\dot{2} \dot{2} | \dot{2} - | \dot{2} \dot{2} | \dot{2} - | \dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} |$
 亲(亲) 家(家) 母(母) 你(你) 坐(坐) 下(下)

$\dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} | \dot{2} - |$
 知(知) 道(道)

$\dot{2} \dot{2} | \dot{2} - | \dot{2} \dot{2} | \dot{2} - | \dot{2} \dot{2} | \dot{2} \dot{2} |$
 你(你) 又(又) 来(来) 了(了) 看(看) 你(你) 来(来) 了(了)

$\dot{2} \dot{2} | \dot{2} - |$
 不(不) 来(来) 了(了)

(摘自《中国民歌集成·河南卷》P. 333)

至于从其它民间音乐及地方戏曲（如评剧、吕剧、越调、曲剧、汉二黄、二夹戏、道情、花鼓、河南坠子等）吸收的养分，我们单从常香玉的唱腔中就可以找出很多，这里就不一一列举了。

总之，豫剧的胃口忒大，从形成至今，可以说一直保持着“乱弹”的传统。这是她得以繁荣、发展的重要原因。

研究中国戏曲艺术，可以从不同的专业角度去进行，如史的方面，文学方面，表演方面等等。但是我们不应忽视，“戏曲声腔”才是澄清史、论的重要内容之一。什么是声腔？我同意杨叶同志对这一问题的阐述：

- 1、某些不同的地方戏曲的音乐，基本上是出于一源的；
- 2、在总的音乐规律方面有着明显的共性并形成了体系；
- 3、在流变的过程中，同一源流的各地方戏曲音乐又形成了自己的地方特征。

因此，我们在研究戏曲声腔时就必须找出它的共性与个性。在共性中探其源，在个性中观其流；在声腔方面没有共性的地方戏曲，不可能是出于一源，就是属于同一声腔的戏曲，在音乐方面没有个性，也不会形成地方剧种的特点。”④这也就是说，出于同一地区的地方剧种，假若它们在音乐方面没有共性，则不应属于同一声腔（如阿南梆子和中原弦索）；反之，属于同一声腔的唱腔、曲牌，即令流传到很远的地区，在音乐方面一般也多少不等地仍旧保持着原有声腔的基本特征——尽管它已经地方化了，甚至成了“土腔土调”，那也不应被认为是本省或别的什么地方的声腔，

(如陕、甘的西秦腔和川、黔、滇、桂、粤、闽、浙等省的早期秦腔)。根据这一认识,河南梆子和蒲州梆子、同州梆子一样,理应属于原来产生并形成于秦、晋、豫三省交界地带的那种山陕梆子腔,而无论河南赋予了她多少养分!如果说仅只是“影响”,那末我们说,再大的影响也不会或不能触及音乐形态这个根本,这似乎是个常识——从前述大量唱例中加以比较,我们应该得到某些启示了。让我们站在伟大中华民族的立场上来看待戏曲艺术,狭隘的乡土观念是不利于本剧种的繁盛与发展的。

附注:

- ①王培义《豫剧通论》。
- ②邹少和《豫剧考略》。
- ③冯纪汉《豫剧源流初探》。
- ④张履谦《民众娱乐调查》。
- ⑤发表于1924.12.15至1925.3.16《京报副刊·戏剧周刊》,王培义著。
- ⑥1936年开封某书局出版,邹少和著。
- ⑦1936年开封教育实验区出版,张履谦编撰。
- ⑧1955年3月湖北人民出版社出版,马紫晨著。
- ⑨发表于1963年《奔流》杂志,冯纪汉著。
- ⑩发表于1980年第2期《河南戏剧》杂志,于林肯著。
- ⑪发表于1981年第2、3期《戏曲艺术》杂志,张鹏著。
- ⑫发表于1985年第1期《地方戏艺术》杂志,韩德英著。
- ⑬发表于1985年第2期《河南戏剧》杂志,孔宪易著。
- ⑭发表于1985年第4期《中州今古》杂志,王浮星著。

- ⑮这里指的是原“山陕梆子”之属的泛秦腔，也即包括秦腔之东、西路，乃至山西梆子的南、中路在内。
- ⑯见《晋录》。
- ⑰乾隆四十六年江西巡抚郝硕奏摺。
- ⑱黄笙闻《同州梆子在历史下的发展与创新》。
- ⑲范文澜《中国通史简编》。
- ⑳黄笙闻《同州梆子在历史上的发展与创新》
- ㉑墨遯萍《蒲剧史魂》。
- ㉒见《汤阴县志》。
- ㉓郎三志于民国九年病故于曲沃县，终年67岁。
- ㉔见《蒲剧史魂》。
- ㉕程建坤《宛梆简述》。
- ㉖康熙二十九年上蔡县知县。
- ㉗雍正初年河南巡抚。
- ㉘乾隆十八年郾城县知县。
- ㉙见《同州梆子在历史上的发展与创新》。
- ㉚《歧路灯》注释。
- ㉛见《歧路灯》第576—757页。
- ㉜见《黔记》。
- ㉝见《豫剧源流初探》。
- ㉞见《梆戏七家评》。
- ㉟见《豫剧考略》。
- ㊱也有人说“十八兰”中有二位是男演员。
- ㊲豫剧慢板的老唱法。
- ㊳河南梆子原用“二弦”（小皮嗡为主奏乐器，“3—6定弦。
- ㊴张庚《近代戏曲声腔研究管见》。
- ㊵见《梆戏音乐资料》。
- ㊶杨子野《关于梆子腔音乐的共性》。

越调剧的来历

郑林曦

1963年3—4月间，河南商丘专区越调剧团来京作了很成功的演出，引起大家对这一古老剧种的注意。越调这种戏为什么叫越调呢？它是怎样发展来的？有人会联想到越剧，可是这明明是河南戏，与浙江的越剧无关。把“越”当作地名，在旧日越调艺人中也有此一说。他们说越调多悲戏，是战国时越国亡后，由范蠡隐迹江湖传下来的。这未免把来源说得太古一点，而且没有书面材料作根据。

根据现有历史资料来判断，“越调”原来是一种乐曲的名称。《宋史·乐志》上记载着：“宋初置教坊，所奏凡十八调四十六曲（据王国维的考证，“六曲”应为“大曲”）……七曰越调，共曲二，曰：伊州、石州。”同样的记载又见于《文献通考》和《通典》。由此可见越调原来是所谓“诸宫调”或者“九宫十八调”中的一调。它跟正宫调、中吕调、大、小石调、双调等并列。再早一点，《新唐书·礼乐志》也说：“凡所谓俗调者，二十有八调。……越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟离为七商。”这种“俗调”在唐太宗时用于“燕乐”。元代周德清所作《中原音韵》，在列举元曲所用乐调时，曾列有越调三十五章，也把越调跟商调、双调等列在一起，并把越调的特色描

写为“陶写冷笑”。正如商调的“商”是“宫、商、角徵（音zhi）、羽”中一种音阶名称一样，“越调”的“越”也不一定非地名，而可能是描写音调的清越或者激越的形容词。《新唐书·礼乐志》，在列举包含越调在内的各调后说：“皆从浊到清，迭更其声。”可为旁证。

越调早在宋、元时代已经配合唱词，成为戏曲。据钱南扬所编《宋元戏文辑佚》，已有《王祥卧冰》、《崔护觅水记》、《崔莺莺西厢记》等十五本戏中有越调，曲牌有“四国朝”“绣停针”“惜英台”“桃李争春”“小桃红”“卖花声”等二十多种。特别是《董秀英花月东墙记》（宋元旧篇）中有一套“越调近词”，包含着七支曲子，成为完整的一套。其“中充第四”有“我共伊，真一对，郑州梨”等语，充分证明是河南戏。因为举地方特产不会举得太远。商丘越调剧团印发的《越调剧种简介》也说“越调的曲牌和调门非常丰富，他原来也是唱曲牌音乐的……”。两相对照，可以推断越调由包含有丰富曲牌的一种戏曲腔调，逐渐演进为一个剧种的。越调《收姜维》中有几段一曲只唱三句，同押一韵。很可能就是曲牌戏的一种遗留。

那么，越调是在什么时候变成一个剧种的呢？可从两方面来考察。一，从音乐唱腔方面看，它和昆山腔有共同成分。昆山腔（即昆曲）由魏良辅等在明代中叶嘉隆年间（1566年左右）创于昆山。然而魏是学北曲的，当时该地盛行的也是北曲。越调音乐唱腔既早在宋、元时就见于戏曲中，那么就不可能是从后创的昆山腔学来。而昆曲反而有从越调学来音乐唱腔的可能。至少也是共同出自宋元的北曲。就托腔的

乐器而论，越调主要用弦索（四股弦、三弦）而昆曲主要用笛子，这也证明它比昆曲更古老。再从语言、音韵方面看，越调用河南（古称中原、中州）方言，保存着不少元曲的语词。（例如《李天保吊孝》中假姐已称赞二女儿“真鹁鸽，一个鼻子俩眼睛。”其中“鹁鸽”一词就是元杂剧中常用的。）笔者从小听越调，也常听农民们大段大段地唱越调。这表明它接受了宋元戏曲中广泛使用民众口语的传统，而没有走上象昆曲那样为士大夫弄得文绉绉的，很难令农民们听懂的歧途。因此它流传下来了，在河南南部和东部以及湖北北部的群众中间扎了根。它的唱词也是用南阳一带的方言编成的。其声母和《中原音韵》的二十声母完全一致团尖，音清楚分开。京剧等的分尖团，用“中州音”唱，也显然是从北曲、越调这一系统的戏学来的。更重要的是押韵方法，越调的“一七辙”包括韵母为ei, ui的字。象《李天保吊孝》拿“灰”“回”“归”跟“妻”“去”“婿”“食”等相押。这种押韵法和前举《宋元戏文辑佚》中的押韵法完全一致。元曲中不少也是这样押的。而河南梆子（豫剧）虽然也是这样押韵的，但它可能是模仿越调，因为它的时代较晚。灰堆辙的字可以跟一七辙相押，而且“飞”“肥”“非”读fi，“未”“微”读vi或vei，这正是《中原音韵》的“齐微韵”的旧规模，和明代的“十二摄”一致。但是，据商丘越调剧团的同志们谈，越调现在用的也是十三韵，灰堆韵已成一韵，单用它的戏词，也是有的。从汉语音韵史的角度来考察，越调的用韵正是十三辙产生过程中的一种“活化石”，值得我们好好研究。

根据上述考察，我们初步可以设想：越调原为宋代中原一带民众演唱的一种以弦索鼓板伴奏的“宫调”曲子。宋代初年曾被采入宫廷教坊的乐调，逐渐成为戏曲的一种腔调。而民间的越调则由一人清唱或数人接唱变成化装登台的戏曲。越调中现存一两百句的大段演唱正是这种曲子唱法的遗留。由它的音乐、唱腔、语言、音韵来考察，这个剧种当形成于元明之际。宋朝南渡以后，原来流行于中原一带的乐曲、戏曲，随贵族士大夫南去而成为宋元南戏。北入辽金，后又为元朝大都的统治者所推崇，变为一代之胜的元曲。（王国维也曾说过：“辽金之剧，皆自宋往，而宋之杂剧，不自辽金来。”）因此，南戏、北曲才会都“必宗中原之音”（周德清语）。那么原来在北宋以来流传在中原的戏曲怎么样了呢？从南宋到明初的一段时间内，难道中原就不唱戏了吗？不，老百姓一定还要唱戏的。我认为：现在仍流传在河南大部地区和襄阳一带的越调，可能是宋、元、明以来中原戏曲的遗留。当然，在长期发展的巨流中，它也受过其他剧种（如徽调、秦腔、汉调二黄等）的影响。

据我幼年在家乡一带看到的，白河流域的南阳、邓县、新野等地民间传抄的越调、曲子的本子还不少。希望越调研究者多方设法把这些旧本子搜集起来，印行出来，集戏曲史家、音乐史家、音韵学家之力共同来研究。终有一天会利用更多史料来弄清越调在中国戏曲史上的地位，也为音乐、音韵的研究创造出新的成果。

（1963年5月写）

扬高戏的兴衰

景昆俊

扬高戏曾是流行于晋南、豫西一带沿大河两岸的一个较大的剧种。因其唱腔高亢昂扬，音乐伴奏气氛热烈，故称扬高戏。又因伴奏中用两把同调板胡，故而有些地方又称它为“弦子戏。”现在只有芮城的太安、曹庄等一些村庄的老年人还熟悉它，但在五十年前，它曾是和蒲剧分庭抗礼的一种“大戏”。那时，这一带创办科班“打娃娃”被称为“供窝子”，在各地都有许多“扬高窝子”和专业的扬高班社。原先，人们称乱弹和扬高为“大戏”，而称眉户为“曲子戏”或“家窝子戏”（指业余演出活动）。扬高戏曾北上活动于临汾、洪赵一带，南行到河南卢氏的朱阳关、陕西商雒的龙驹寨等地，西走宝鸡、咸阳，东至河南浉池县。

扬高戏为联曲体。其音调高昂，行腔优美，句尾旋律多上行。其定调 $5 = D$ ，演唱时须满口齐呼，故艺人们说，高戏是“唱”，眉户戏是“哼”。访问求其曲调有五十多个，常用的有十数个。如岗调，可紧可慢，既适于叙述，又可抒情，可供演员借词意抒发各种情感，其作用同于蒲剧的“二性”板（ $2/4$ 拍），可谓戏曲音乐一曲多用的典型例子。又如，慢岗调、慢述、背弓，庄雅舒适，从容大方；闹子、五更，圆浑深沉；凄凉调，悲切凄苦；紧述，激忿高昂。此外，它又全部吸收了蒲剧的间板（散板）、流水和滚

白等。在唱腔基本旋律上，各行当没有调性的区分，而只是在行腔的音色和演唱的技巧上显示出行当的不同。“5”音为其旋律主音，当属徵调式。

扬高戏在乐器设置上也分文武场面，文场乐器三件，两把板胡，一杆笛子。两把板胡都用皮筋弦，同定5 2弦，奏相同的旋律。板胡弓子仅一尺五寸长，其弓法与指法均自成一派。琴师们左手戴竹制手帽，以中指按5音，为使音色丰富多变，常上下滑动和颤动，其邻近音常作装饰音效果。由于琴弓较短，演奏中多用碎弓抖动，一弓一字，使其效果或作欢快明朗，或作凄楚激越，加上笛子，同属高音部，合奏起来可称其为“繁弦急管”。另外，用唢呐两支，以备制造特殊气氛，其所用曲牌与蒲剧相同。武场乐器有鼓板、字板、大钹、马锣、战鼓和手锣，没有梆子，其鼓板的打法不同于梆子戏的花稍急快，而重于按拍，掌握节奏，战鼓为制造气氛之用，由鼓师兼击。手锣在扬高戏中是一件非常突出而活跃的乐器，包括动作铜器效果的演奏，所有的唱腔过门也都带手锣花打伴奏。整个音乐效果可概括地用“繁弦急管，金声玉振”八字来形容之。至今那些老观众都说扬高戏的家伙真热闹。至于扬高戏中配合动作及开场、尾声所用之锣鼓经都和蒲剧相同，此不赘述。

扬高戏被视为大戏的原因还在于它有许多大型剧目，它不同于眉户及其它小剧种只能上演一些生旦排场的“对对戏”（即今所说的“三小”戏），而和蒲剧的舞台演出要求相同，在一个大型剧目中常常要求让观众看到各个行当的“把式”，即所谓生旦净丑，行当俱全，门门吃劲，观众称

此为亮“把式”。除此之外，还有许多以某一行当为主角的戏，称为“单头戏”，如花脸戏《美良川》、《牧虎关》《黑风山》；正旦戏《大娘教子》，须生戏《清河桥》、《取长沙》等。扬高戏剧目的题材内容相当广泛，有表现朝廊宫庭和军国大事的蟒靠戏，如《反西唐》，《回龙阁》；有表彰清官廉吏、除奸反霸的《司马庄》；有描写家庭纠葛、鞭笞邪恶、伸张正义的《白玉兔》、《金瓶梅》、《花柳林》；还有描写儿女情长的《明珠宝》、《梅绛褰》；也有优美的神话故事戏《拜西岐》等，加上和其它剧种相同的剧目，据说有一百多个。一九七八年至一九七九年芮城县文化局组织力量挖掘出本戏十二个，折戏个。七

扬高戏能和蒲剧分庭抗礼于黄河两岸，还因为它有许多极为活跃的专业班社和各领风骚数千年的著名演员。据七十八岁的老艺人李成业（锁娃子）谈，仅他自己在二十多年的艺术生涯中就搭过十数个班子，在民初至抗战前，光芮城就出现过张仁杰、佩凡、李江西等扬高班；在解州有赵连成班，在平阳府襄陵县（今襄汾县）有安同子、马柱子班，太平县（今襄汾县）古城镇有岳家班等；在河南灵宝县有亢彦林和杜彦祥班（即苏老六班，杜为苏之管家）；在陕西有猪嘴（艺名）班；卢氏有匡玉明班等。不少艺人既唱扬高，又能搭班唱乱弹。这样又促进了剧种之间的剧目和表演艺术的交流。故而，扬高戏的班社组织和对表演艺术的要求和蒲剧基本相同。在历代的艺人中，各个行当都有名角，在群众中长流遗响。如清末民初活跃于舞台上的须生张拉娃，是一个富有创造精神的演员，他演《清河桥》之楚庄王，吸收了二黄

声腔的唱、白及做派，使人耳目一新。他还擅演关公戏《取长沙》一剧，至今为人称道。其弟子茂林，太平县人，唱、做俱佳，以《渭水河》、《武家坡》等戏蜚声剧坛。他在《反西唐》一戏中扮西番扬胆，以刺眼施彩的特技为时称道。另外，他在帽翅和髯口功上都有一定造诣。这一辈艺人还有小生三娃（平陆人），人称铁嗓子，武功又好，他演《金瓶梅》的武松和《白玉兔》的咬脐，均有特色。还有花脸董牛娃所演“单头戏”甚多，以演《美良川》的尉迟恭、《牧虎关》及《黑风山》的高旺为其佳作。其弟子五子发展了《黑风山》耍钢鞭的特技。在民初至抗战前的艺人中要数李成业最为突出，他是芮城礼教人，出科于河南阌乡候振国“扬高窝子”，受业于正旦刘自顺（灵宝人），专攻花旦，以《金瓶梅》、《明珠宝》、《反西唐》、《珍珠衫》等戏赢得观众好评。他做派风流，台步轻盈，唱做俱佳，赴各地献演后，声名大噪。曾在灵宝等地与蒲剧表演艺术家王存才、著名青衣“一千三”（艺名）两次对台演戏。民国十年在芮城南庙与蒲剧名班对台，他演潘金莲《挑帘》，出场后，人流涌潮，庙院墙竟被挤倒，一时传为艺坛盛事。正旦王营儿曾以表演《大娘教子》中秦雪梅织布的舞蹈动作得到观众称赏。此外，如大净王豹子的唱功，小旦李新月（艺名“山东棒”，蒲剧名演员李玉兰之父）的做功，武生小鹿子表演武松盘刀的武功，均在民间有影响。

扬高戏为什么会花褪红残五十年呢？究其根本原因是受日寇侵华战争的破坏，使班社解体，艺人星散改业。加之，这又是个专业性很强的剧种，不组班社难演戏。现在芮

• 98 •

5323 235 | 2556 5) ||

〔五更调〕

2 5 7 | 2 5 6 | 5 2 7 1 | 5 — | (25 654 |

小桂姐离(嚶)绣(阁)哎。

2·3 2 3 2) | 2 5 5 6 | 5 — | 2 5 7 |

(哎嗨 嚶哎 嚶), 忙放下

2·5 2 7 | 1 — | (25 2432 | 25 2576) | 2 1 2 |

针线(哎)活。 忽听得

5 — | 7 — | 5 25 7 6 | 2 6 2 7 | 1 — |

嫂嫂 忽然听得 嫂嫂(嚶)唤

7 6 5 1 | 2 — | 5 — | 7 — | 2·4 2 1 |

(哎哩呀哈), 但 不 知 唤我(着就)

7 — | 2·1 | 7·1 5 | 7 4 2 4 2 | 5 1 6 4 |

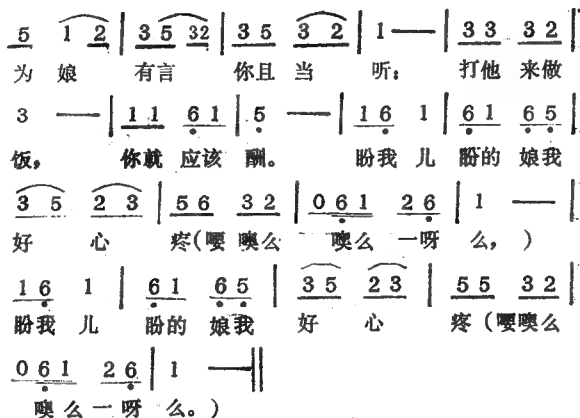
却 为(着)何?

5 6 5 6 5 | 1 5 1 (5)) ||

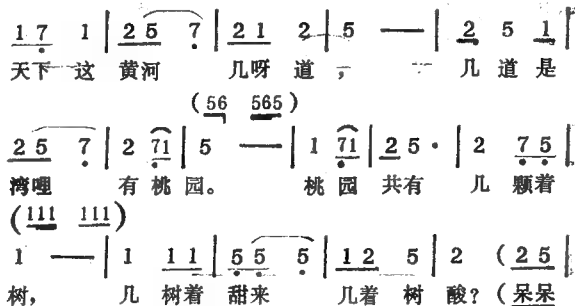
〔丝调〕

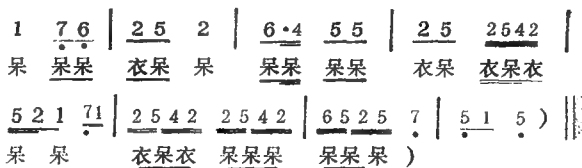
3 5 1 2 | 3 5 3 2 | 1 — |

我一见 贱人 怒气(呀么) 生,

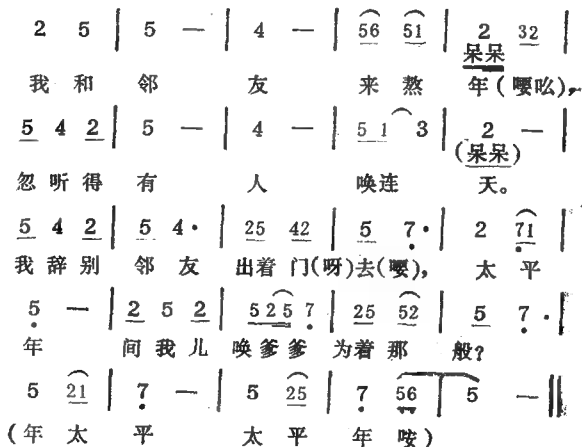


〔劳 子 调〕





[太 平 调]



(杨寅刚记谱)

伏牛山下

马可

河南省巡回话剧第三队工作记

(一) 河南的移动剧谈

八一三抗战后不久，上海救亡演剧队第二、第五和第一各队，先后到开封郑州洛阳一带公演，平素沉闷的空气和热忱的青年学生抑制不下的情绪，现在都突破了，迸发了，在他们走后，许多剧团和歌咏队都成立，救亡运动的开展，具有一日万里的神速，而且更普遍的推广到各县城，现在，全河南的各中等以上学校，大半有剧团的组织，救亡歌曲，也在每个角落中动荡着。

随着救亡运动神速的开展，移动剧团也陆续成立，我们很愿意把这些移动剧团描写一个概括供献给从事剧运的同志们，惟我们（巡回话剧第三队）出来已有五月之久，大半的移动剧团在我们出来以后才成立，而且大家都在移动中，在联络上发生很大的障碍，也许我们所述的有遗误之处，这只好请各剧团的同志们原谅，并不时的通讯赐教。

在最初，河南省抗敌后援总会，因有鉴于发动民众之重要，就倡道“巡回话剧队”的组织，先成立了第一队，在豫北一带工作，队员大半是省立开封高中的同学，寒假后开学，他们便解散了，第二队酝酿多时，后以人事关系并未出发，第三队便是我们这一群，自去年十二月八日出发直到

如今，还在继续“巡回”中。

与第一队同时有××军游击司令部政训处的剧团，曾在汜水月余，即告结束。

抗敌后援总会改组后，继在省党部的领导下成立了光明剧团，由开封出发后往豫中一带工作；同时省党部的“文化动员委员会”的“戏剧工作团”亦有移动剧团的组织，目前正在准备出发中；在这之前还有一个移动剧团在郑州一带工作，如今改隶于第×战区政训处。

另外××军政训处，亦有一个剧团的组织，以该军驻扎的区域为他们移动的范围，不久之前还在开封公演。

中原剧团是开封民教馆的同人所组织的，现随省政府的河防将士慰劳团在豫西一带工作。

以上所述各剧团，皆由省会出发，移动区域较广，其他各县多有抗敌后援会，旅外同学会，抗敌工作团，或救亡协会的设立，在这些团体下大半附有剧团，经常的往各该县周围村镇工作，在我们移动所至，有好多地方是被这类小范围的移动剧团打了很好的根基。

在目前，整个河南有若干固定或移动的大小剧团，很难统计，约略的估计或可达“一百”这个数字。这些剧团，在量上我们还觉得不满足，在质上更不能自夸。因为，我们敢说大多数的同志们，皆是在抗战以后才从事于这种运动，技能上无可否认的是差些，同时最广泛和最伟大的对象——农民大众，他们对于抗战和话剧的常识又是那么不够，所以还需要我们更大的努力去推动，我们不能不承认这是一种艰苦的工作！

（二）我们的出发

我们（巡回话剧第三队）是在去年十二月八号出发，在出发前几乎没有经过什么准备，差不多在前一周，二十个志同道合的同学（大半是河南大学的）聚在一起，谈了一谈，一周后就顺利的出发了。

经费方面，我们在名义上虽属抗敌后援总会，实际上他没有力量对我们作经济上的援助，出发前一百多元的路费大半是由队员们凑出，一少部分是由募捐及卖票公演得来。

我们决定的路线是本省西南部南阳一带，因为这一带北枕伏牛山，南临白河，又当陕鄂川的门户，是一个很好的游击战区，同时宛西镇平，内乡，淅川又是举国皆知民众自治最有名的地方，如果能够启发这一带民众的伟大力量，就可做保卫河南的出发点，抗战中一个最坚固的后方。

（三）我们的路线

截至现在为止，我们走了南阳，南召，镇平，邓县、新野、唐河这六县。每经一县，除了在县城作一个比较长一点时间的逗留外，主要的在深入乡间去。五月来我们经过了二十个村镇，跋涉了八百多里的长途，演了一百多场戏，获得十万个观众。

如今我们已经走出伏牛山，今后或将东去到大别山中，伏牛山下的工作可告一段落了。

（四）我们的工作

我们的工作，主要的自然是演剧，除此外，还分歌咏、漫画、壁报各方面。

歌咏，我们除了和演剧配合外并单独的教各军队，壮丁队，和学生，练习救亡歌曲，并召集各校学生举行歌咏会。

壁报、漫画到一处张贴出来，也有不少的读者，它们补足了我們口头宣传的不足。

另外每到一处，我们召集各界代表举行座谈会，和扩大宣传。继之使各校的话剧团，歌咏队……都组织起来。

由于一般人的爱国热忱和我们东方民族好礼义的特性，我们到处受着欢迎，工作也得到很顺利的进行，这些更加鼓励我们，并增加我们对“中华民族不会亡”的更坚强的信心。

（五）工作上的难关

以上所说，完全是好的一方面，当然，任何事情总有其黑暗面存在的。五月以来我们在这方面得了许多教训，同时还有地方感到困难，需要各地同志们的指教和解答：

首先，我们感觉到剧本荒，这差不多在任何一个剧团都感到的，尤其是我们，大部分的时间消耗在农村里，接触的人物是农民大众，因此在剧本的选择上就不能不有一个苛刻

的标准，五月来我们得一个结论，就是：“如果我们的剧本不配合抗战的现势并和大众的生活相关联，那么在我们所遇到的那种场合下演出，必定得不到效果，”所以我们所演的戏，为了免除此弊，大半都经了我们参照由大众们所得的经验而改作。

我们所演的戏共有下面几个：放下你的鞭子，最末一计，黄浦月，打鬼子去，离民，血衣，张家店，烙痕，九一八以来，民族公敌，保卫芦沟桥，六年祭……等。（效果以前五个最好）正在排演的有：三江好，林中口哨，在烽火中，游击队……等；自己创作的有：敌人来的时候，六十年来，（象征哑剧）大哥，自己人，荒林夜话，冲锋，这样的下场……等，创作时，大半是各地方当局委托我们，譬如他们发觉有逃兵役的事情，就请我们针对这难处写一剧本，同时有的地方发现汉奸的扰害，我们马上以这为题材写反汉奸的剧本，但我们这群年轻人在学校时都没有专功夫研究和练习写剧，自知缺点殊多，惟有请各先辈多加赐教。

此外，我们在乡下，觉察到封建势力在农村中仍然保存着极大的威权，伏牛山中的居民，个个都是那么朴直，敦厚，天真，以致在旧势力的压榨下个个都变成了消极的宿命论者，这就无异于替日本人养成了一群群的顺民，任何一个技术巧妙的宣传队，假若没有政治的力量和他们配合，即令在当时使民众们变成沸水一样的兴奋，但过去之后旧势力马上会把这一切都渐渐的啮蚀成空空，这不能不说是一件很痛心的事。

在旧势力屈服下的农民，看见了我们之后，起先是有些

疑惧，后来对我们就释然了，因此有的就找机会向我们诉苦：“先生，你们演的戏我们是懂得，我们并不是不爱国，无奈上面对待我们太苛刻，征兵用武力、弄舞弊，有钱的既不出钱又不出力”……是的，他们说的确是实在情形，就我们所知，曾有某处区长籍口招待我们向民众敲了一下大竹杠，这几乎使我们丧失了“深入民间”的勇气。还有好多情形，都是我们戏剧工作者，可说整个救亡工作者的最大障碍。这些，必需我们用坚强苦斗的精神去克服它们。

还有一个困难之点，就是剧运的干部缺乏，这起根底当然是因为我们文化落后，但在这大时代中，我们相信有许多干部就要锻炼出来了，（我们这一群，在抗战前就有一大半没有一次的舞台经验。）可是我们还嫌不够，比较小点的乡镇就没有到过任何话剧团，民众们看我们为演“文明戏”的班子，各处的旅外同学所组织的剧团，在技巧上比较差些，因之得到好多反效果，同时旧势力又向他们加以种种的压迫，使他们更不能专心致力于工作，譬如在我们经过的一个僻塞地方，旅外同学演“放下你的鞭子”饰香姑娘者“居然用女角，”就遭了当地（豪绅人士）大为不满，又有一处，有两个剧团的组织，一个完全是男的，一个完全是女的，男剧团演女角用男扮，女剧团演男角用女扮，他们无形中被迫订了一个“不侵犯条约”有苦说不得，可是我们不能屈服！对付旧势力也同对付日本人一样，“要坚强的抵抗到底”，我敢说在我们经过的地方，情形就好得多。

另外，还有一个不能避免的苦衷就是：因为我们在巡回中，消息几方面与世界隔绝，我们所看到的新闻都成了“历

史”，新杂志和刊物只能在历史的报纸上看看他们创刊的消息，结果只好望洋兴叹！（抗战戏剧：我们总得在出版后一两个月才能见到。）同时，和外界又很少联系，有许多宝贵的材料或是值得讨论的问题都不能交换大家的意见。最近抗战戏剧上征求并刊载各剧团的通信处是一种很好的办法，同时在本队自身方面，靠着一架破旧的油印机出版了一种很小的五日刊（巡回）逐期的寄给国内各救亡团体。

五个月来，我们几次横切白河、穿过伏牛山，冬日，我们在无际大雪中踏出路途，山路崎岖，五六十里地我们常常由早上出发走到午夜，我们被人认为土匪，我们也几次提心吊胆的防备土匪的袭来，……这些生活太有趣太生动了，我们除了完成我们的目的外还学来一些关在学校里学不来的人生经验，横过我们现在走着的一点平原，我们将钻进大别山脉去，那么，再见了，伏牛山，愿你淡淡的山影永远留在我们的心头，并且我们也在期待着你有一天会爆发，产生出不可限量的力，勇敢的担负起保卫我们祖国的责任！

（本文由晏甬同志供稿）

河南梆子今昔谈

(摘编)

旅台之地方戏，原来尚有“秦腔”（又名“陕西梆子”、“琴腔”、“甘肃调”、“西秦腔”）“江淮”戏（俗称“扬州戏”），河北“落子”（简称“落子”，俗名“蹦蹦”戏，学名“评剧”，分“唐山落子”、“奉天落子”，）“闽剧”（福州戏），越剧（通称绍兴戏）“粤剧”（广东“潮州”戏），湘剧（湖南戏），“汉剧”（湖北戏），“楚剧”（湖北花鼓戏）“州剧”等，其中尤以“自由”女子越剧团，在台北“大华”戏院、“红楼”剧场，长年演出很久，为地方戏剧坛，放射出耀眼的光辉。但曾几何时，上述这些剧种，因为不图改进，“固步自封”，终于由“专业”变成了“业余”组织，到如今仅有中原乡土之音即“豫剧”，吸收力强，编演新剧，发掘冷戏，充实内容，加强新兴血轮之训练，力争上游，才能站稳脚根，由成长而茁壮，开出灿烂的花朵，使之“不绝如缕”，它就是海军陆战队豫剧队。

我国幅员辽阔，各地有各地的地方戏，不下百种之多，能流行其他地区而成为大众化的戏曲如豫剧（在内地流行“直隶”，河北、鲁——山东、豫等地），越剧（流行江南一带）、江淮戏（流行江北），落子（流行华北、东北）等，足证有其可看（听）性。

河南古称“豫州”故简称“豫”，而豫剧就是代表河南

省的地方戏。其它，尚有河南“曲子”，河南“坠子”是出生了一个“坠子皇后”乔清秀而流行全国“杂耍园子”，但仍不及豫剧，以豫剧为大型戏剧也。故豫剧之称为“河南戏”，其原因在此。

豫剧，是河南戏之学名，俗称“河南梆子”，在台湾以乏“梆子戏”之第二组织，所以，迳称之为“梆子戏”。

中华民国之地方戏中，有一源流渊远之梆子系统，那就是陕西梆子，可以说是梆子戏的鼻祖，根据考证河南梆子，河北梆子（京梆子），山东“莱芜”梆子，山西梆子（晋剧），川梆子（川剧）等等，都是其支派，一脉流传。

豫剧，在台湾原有空军豫剧团，“陆光”豫剧队，另外，还有“捷豹”豫剧队。后来，都编并入海军陆战队豫剧队。

豫州的唱腔，以地区而分，又有下列五种。

第一种是“祥符调”：就是开封一带的唱法，系代表“中州韵”的标准豫剧，名角陈素真，即系个中代表性人物，据闻陈伶在抗战时，以拒演明志，后不知所终，也有人说是遭了日本特务之毒手，实亦忠贞艺人也。陈乳名“狗姐儿”成名走红后，有“捧狗团”之组织。更有人誉之为“河南梅兰芳”。

第二种是“豫东调”：唱腔乡音又特重，有“高调梆子”之名，音刚而不柔，流行于归德府境内，名伶有陈素花等。

第三种是“豫西调”：以后起之常香玉为首，经过名士樊粹庭修编剧本，改良唱腔，是以新豫剧为号召，后来居

上。

第四种是“豫北调”：也叫做“大平调”，唱腔较低，伴奏乐器如“梆子”要扛在肩上敲打，声音特别响亮，是为特色。

第五种是“豫南调”流行于南阳等处，所以又叫南阳大调。后来，“靠山红”也在此地演出。

不过，自抗日战争期间，已逐渐溶为豫东（开封），豫西（洛阳）两大派，其中，常香玉为了和陈素真争强赌胜，陈不是有“捧狗团”嘛，常也有“闻香队”之大量戏迷观（听）众。

“梆子”，这种乐器敲击起来，以其声“梆梆”故名，所有“梆子戏”以及国戏中之“徵调”，高拨子亦用之，“落子”戏因受“京梆子”的影响，也加以采用，以点拍和强化演出气氛、效果。

“梆子”是以枣木制成，其声激亢，起源于大西北之“秦腔”，故将所有“梆子戏”，以“陕西梆子”为源流，可能是正确的。

所有的地方戏，表情之逼真，演出大悲剧，演员常有声泪俱下，嚎啕大哭情形，连观众亦大受感动，引起共鸣，亦随之而呜咽者，大有人在，豫剧也不例外，此又系在象征表演以外，而有近乎为实的成份在内。

豫剧，也和其他地方戏一样，起农村，后逐渐流布于都市，经过名士名角之改良，乃改为河南大戏。

在台湾之豫剧名伶，计有毛兰花、张岫云，周清荣是“乾旦”（男性旦角），前二人退休，后者任教。

毛兰花成名较早，在内地即领导“风麟”剧团，常演于郑州，精于做、表，嗓带点沙音，以其本人真名叫朱凤麟，乃以其名为团名，不知者或以为其姓毛名兰花，但其艺名，较本名响亮，确是事实，后应河南国大代表朱振家，曾组织空军豫剧团，（隶空军总部）现与张岫云为河南同乡会，合组豫剧改进会，一年一演。

张岫云，原工花旦，以嗓清脆，唱工戏更能发挥所长，水飞马科班，即由其开班任教，学生艺名，均取“海”字，如其高足王海玲、刘海燕、李海燕、李海雯等，均已成为海军陆战队豫剧队生、旦台柱、成名走红。

周清荣“戏路”宽广，能唱“高梆子”，有“万人迷”之外号，足证其风靡观众之一班。来台后，原执教于“陆光”豫剧队，现任教于海军陆战队豫剧队，其女弟子有封君平（已改行影艺人员）付瑞云（已退休适人，“陆光”后起武生朱陆豪，即其同母异父之弟）胡台英（坤角小生）许贯云（已退作家庭主妇）。

海军陆战队豫剧队，原名“中洲”，由张岫云以军眷身份筹组于越南富国岛，为留越国军军旅中一支康乐劲旅。因为经费拮据，乃以纸盒制“盔头”（加颜色），麻布袋做戏服（涂色），洗脸盆当大锣，好比陆战队之“克难”乐队。于民国四十年随黄杰将军返回台湾，以陆战队无一剧队之设，故奉命编入，初无编制，用公演收入，“以队养队”。现已核定编制，有固定经费，添置新戏箱，吸收名老生秦贯伍等演员，培植新秀，在现任队长许进忠，副队长兼导演李玉铎之领导下，大有蒸蒸日上之势。

该队拥有编剧曹进修，新剧如“杨九妹大破双龙谷”、“百万雄师复山河”、“李亚仙”（俞大纲之国剧剧本改编）等剧，大受观众欢迎。

在配乐、普腔方面，由已退休之副队长杜执宪，融“梆子”、“坠子”、“曲子”于一炉，“文场”伴奏，新颖动听。

“武场”有鸿刚领导，豫剧之锣鼓“点子”近乎国剧。

文戏教师，仅刘春庭一人，以师资问题，曾有请同一军种之“海光”戏剧实验学校代训“小飞马”学生班，以充实武戏演出，和学生们之基本武功，但愿不久，更有新面貌。

该队的招牌戏“杨金花”，曾在“十全”大会中，于“中山楼”演出，承蒙先总统蒋公赞赏，并予以两万元奖金之鼓励，中国文艺协会，首次颁给地方戏曲最有前途之青年演员奖，即为在剧中扮余太君“老旦”之许贵云，“杨金花”之王海玲。

.....

该队现有台柱旦角王海玲，“当家”老生秦贯伍，文武小生刘海燕，武小生李海雯，净角何景泉，武老生刘海霞，丑角惠芳林、魏成钧，武生王海云，旦角潘海英、伍海春，女花脸潘海芬，新秀邓海莲、管海奴、曹海琴、刘海琴、谢海兰、蒋海元、刘海翔等，阵容整齐。

如今豫剧的观（听）众，已不限于华北籍的人士，而本省同胞，也极为欣赏。据李副队长说：“我们经常到金马前线劳军，在家中过年、节的时候很少，豫剧的演出，最受戍地官兵、民众的欢迎，不下于国剧”。足证豫剧之普及，这是地方戏曲发展的好现象。

中国电影制片厂，曾经拍过豫剧“秦良玉”纪录影片，三年前即已运往国外，为侨胞及友邦人士观赏。

革新豫剧的演出，也许老戏迷，或有不同的观感，但事实上，海军陆战队豫剧队的观众，越来越多，这就是有力的铁证。

有好多入以为豫剧演员，多是河南人，实则不然，王海玲就是湖北佬，李海雯就是山东大汉，潘海英、潘海芬姐妹，就是江苏人，伍海春就是本省山地同胞……。

该队也参与“国军文艺活动中心”戏剧厅的长期轮演，因为它也是军中剧队，只是与国剧剧种不同而已。不过，如今四大军中国剧队，三小剧校，均集中于台北一地，而豫剧远居南部，以食、宿、交通，开销太大，故自去年起，即已改为一季一演，那就是三个月演一次，减少场次。

四月二十七日，该队将由驻地左营北上，公演七天，剧目有新排首演的“日月圆”、“送京娘”（均由学生班主演），“阴阳河”，全班大“反串”六演三本“铁公鸡”，骨子老戏有“南阳关”、“莲花庵”、“穆柯寨”（接演辕门斩子），“李亚仙”“凌云志”、“大登殿”。

豫剧最后一天（六月三日），每角双出，王海玲“反串”前张嘉祥（铁公鸡），自“议事”、“备马”、“翻城”，最后一对“赵马”进城开打止，充分表现出他卓越之武功，卖满堂当在意中。

（《台湾日报》五月号连载）

石家庄地区怀梆概况

陈立宪

怀梆流行于河南沁阳一带，沁阳为怀庆府治，故名“怀梆”。是豫剧流入该地后和当地的民间音乐结合而成。唱腔板路与豫剧大同小异……”。（见《中国戏曲曲艺词典》第207页）

怀梆剧种在我区仅有一个农村业余剧团，即赞皇县的许亭村。

据该村曹秋林（72岁）等人口述，该村演唱怀梆已有一百年历史。目前，可以回忆起六代人，上溯至1884年，清光绪年间。

口述该剧种发源地为河南怀庆府。本村从第一代艺人起，均向邢台地区内丘县艺人王老翠、齐小驹、齐庆等三代人学艺。

该村历史上的活动人数最多时为40余人，目前，仍有30余人从事演唱活动。

许亭村怀梆演出的活动范围在昔阳（山西省）、内丘（邢台地区）、以及元氏、赞皇、井陉一带。

演出剧目有：《反徐州》、《投西川》、《陈平打朝》、《抄杜府》、《碧凤箫》、《反潼关》、《反长安》、《天河配》、《九华山》、《金华山》、《白玉镯》、《白玉庵》、《桃花庵》、《铡赵王》、《青石岭》、《绝路岭》、《二云南》、《虎西门》、《玉石楼》、《楚五国》、《诸

葛亮吊孝》、《姚刚征南》、《程咬金征东》、《杨文广征东》、《东家岭》、《樊梨花征西》、《秦英征西》、《五风岭》、《大闹河间府》、《对花枪》、《燕王扫北》、《计阳关》等。

我区怀梆剧种从戏曲音乐结构形式上看属于板腔体。另外，也有一些如“二板揣”、“滴溜子”、“点绛唇”、“升帐”等唢呐曲牌。

文乐的主要伴奏乐器，开始只有一把板胡和一个笛子。后来，逐渐增加了二胡、笙、大低胡、唢呐等乐器。

武乐由板鼓、马锣、水锣、手锣、手钹、梆子、堂鼓等组成。

怀梆的全部唱腔由头板（又称慢板），二板、二八板、跨板、散板、躁板、栽板等主要板式组成。另外，各路板式中，又有许多变化，如：“头板金钩挂”、“头、二板反紫云儿”、“二八板眼黄”、“二八板倒三梆”等。

怀梆以梆子击节，节奏较明快。唱腔一般为降E调。（板胡定弦：里弦3外弦6。二胡定弦：里弦5外弦2）

怀梆板路中的慢板、二八板以及慢板金钩挂等板式大体同于豫剧。但如“二八板”中伴以节奏性较强的打击乐，又与豫剧有小异之处，从而形成了自己的特色。

我区怀梆剧种在长期的艺术实践中，不但积累了如：《对花枪》、《楚五国》、《陈平打朝》等代表性剧目。同时，也出现了象褚庆连（人称“一声雷”）、齐庆（本人能戏很多，而且六场通透。在许亭村从事戏曲活动近三十余年）等一些为群众所赞誉的老艺人。

湖北越调的初步调查

钟 和

根据1956年全省第一届戏曲会演大会所了解到湖北越调的一些情况，几年以来，我们分别在襄阳专区和钟祥、远安等县进行过初步调查，访问了越调艺人胡金山、张富道、李富香、黄士荣、高秀德、常宝元、陈树生等和越调皮影艺人梁万清、段美全、王兴国、朱光友等，还访问到越调爱好者若干人。综合各地区的初步调查所得，可分几个方面作个概述。

一、源 流

湖北越调是在襄阳地区形成的一个戏曲剧种。它形成的具体年代没有一个人提供线索，也没有文献资料可查，但是根据艺人的传说，及其与其它剧种的关系，艺术特点和时代变迁的诸因素加以考察，可以得出一个初步印象：它孕育于明代末期，初成于清代初期，发至于清代中期。

明末，李自成手下的秦院子弟屯聚襄阳地区很久，相传就由他们带来了西北民间流行的秦腔，随军演唱，到处流传。于是襄阳地区相率仿歌，竞变新声，经过一段时间酝酿，逐渐形成一个独立剧种，即襄阳腔。它是湖北越调最早的称谓。

据不少艺人说，河南越调直接传自湖北越调，因而艺人把湖北越调叫做大越调。叫河南越调为小越调。还据说，自

河南越调形成一个独立剧种、具有独特的艺术风格后，还曾不断与湖北越调交流艺术经验，来往相当亲密，河南越调班子常到鄂西地区演出，湖北越调班子也常到豫西南地区演出。

湖北越调旧时流行于襄阳府、郢阳府、荆州府、宜昌府、施南府、安陆府、荆门州、德安府和河南淅川、白河、方城、唐河、南阳等地。最有群众基础的地方要算襄阳、光化、谷城、宜城、南漳、郢阳、均县、保康、房县、竹溪、枣阳、钟祥、荆门、当阳、远安等县。据胡金山说，清代同光年间，越调来过武汉，在汉口某会馆演出了一些时。

襄阳专区和钟祥等地老艺人和戏曲爱好者都说，过去这些地区普遍流行清戏（湖北高腔）、二黄（汉调）和越调（襄阳腔）。高腔为读书人最欢喜看，汉调可以雅俗共赏，越调则受到广大农民群众的喜爱；那时一般都不欢喜看梆子戏，所以有“一清二黄三越调，梆子胡球闹”的说法。就各个剧种的特点，群众还流传着这个说法：“清戏诈官、二黄站班、越调打死人、梆子喊冤”。意思是说清戏表现官府生活的多，二黄在演出中文质彬彬的唱，梆子唱腔高亢，越调擅长武打。这些剧种在同一地区流行，在艺术上曾出现相互竞争的局面，也有着相互影响的关系。

二、剧 目

湖北越调传统剧目经初步调查的结果，共有241个。其中几乎三分之二是大本头戏，单折子戏只有几十个。有的整本戏还分为上下两本，每本演两个晚场，如《黄天荡》、《红

书剑》、《白布店》等十多个戏。它的这些剧目大都与汉剧的西皮戏相同，也有一部分剧目是汉剧所没有的，如《白布店》、《镔铁剑》、《春钢剑》、《三上轿》、《香莲挂帅》、《店子会》、《熊耳山》（《梅降雪》下面的一本戏）。也有与汉剧剧目名称相同而结构不同的，如《琵琶词》，它的三个人物——秦香莲、陈世美和王延龄，都有大段唱白和做工的独特表演，前后一气呵成，又包括了别剧种《闯宫》的内容；冬哥和英妹并不出场，只在场内一声呼冻喊饿，安排的也很好。汉剧的二黄剧目在越调里很少。

它的241个剧目是：《龙凤剑》、《反五关》、《碧游宫》、《黄河阵》、《文王爬坡》、《蛇蝎洞》、《佳梦关》、《棒圣》、《太师回朝》、《大赐福》、《三山上关》、《渭水访贤》、《麦里藏金》、《香山寺》、《双尽忠》、《过沙江》、《五雷阵》、《莲台山》、《海潮珠》、《湘江会》、《阴阳扇》、《金桃会》、《禅衣寺》、《黄金台》、《困蔡》、《临潼会》、《过昭关》、《专诸刺僚》、《楼云楼》、《曹庄杀妻》、《秋胡戏妻》、《三烈配》、《反八卦》、《韩信算卦》、《长生乐》、《渔家乐》、《景阳关》、《凤仪亭》、《荐诸葛》、《长坂坡》、《飞虎山》（收马岱）、《三结义》、《挑袍》、《下宛城》、《征华夏》、《铁笼山》、《截江》、《红逼宫》、《夺襄阳》、《审刺客》、《临潼山》、《打登州》、《广武岭》、《表功》、《访白袍》、《孽镜台》、《四哭殿》、《程敬思过路》、《程敬思搬兵》、《王彦章摆渡》、《苟家滩》、《李三娘推磨》、《王宝钏》、《草桥关》、

《牧羊卷》、《黄金雾》、《薛刚反唐》、《薛刚打朝》、
《窦公送子》、《千秋岭》、《敬德打虎》、《芦花河》、
《长寿山》、《高平关》、《雷振海征北》、《药王卷》、
《无底洞》、《戈大金盘山》、《打金枝》、《马菁救
母》、《李旦走国》、《白壁关》、《二度梅》、《走龙
关》、《九焰山》、《全家福》、《刘全进瓜》、《洪江
会》、《举狮观画》、《三家店》、《罗成写书》、《秦
琼投朋》、《沙桥饯别》、《乾坤带》、《三困越虎城》、
《摩天岭》、《仁贵回窑》、《观兵书》、《平贵回窑》、
《打洞》、《斩黄袍》、《梅降雪》、《熊耳山》、《贺后
骂殿》、《五台山》、《双龙峪》、《天门阵》、《辕门斩
子》、《琵琶词》、《香莲挂帅》、《乌龙院》、《战八
将》、《李逵砍旗》、《牛头山》、《收何元庆》、《金银
配》、《雁门关》（八郎探母）、《水西门》、《下陈
州》、《火弓弹》、《教枪》、《古耳石》、《破洪州》、
《核桃园》、《闹江州》、《报喜》、《杀僧除害》、《时
迁盗鸡》、《时迁盗甲》、《十字坡》、《黄沙阵》、《八
件衣》（对绣鞋）、《李逵闹帐》、《李逵打熊》、《打奎
驾》、《卖皮弦》、《海罗山》、《下南唐》、《蒋门神过
江》、《李逵摸鱼》、《金香关》、《聚会山》、《铁圪
关》、《四件宝》、《火焰驹》、《五虎平南》、《打火
棍》、《下河东》、《酒楼封官》、《万年兴》、《春秋
配》、《太平场》、《太平春》、《黄天荡》、《对罗
衫》、《渔樵会》、《双玉壁》、《白布店》、《江东
桥》、《嵌铁剑》、《春钢剑》、《双合印》、《三上

轿》、《血手印》、《游武庙》、《梅龙镇》、《大审》、《张元秀过府》、《双官诰》、《丁郎认父》、《红书剑》、《打严嵩》、《封子》、《凉亭会》、《马瞎子算命》、《紫霞宫》、《三进士》、《全家贵》、《芙蓉画》、《英雄寨》、《打面缸》、《三元洞》、《青风亭》、《雪梅教子》、《明月楼》、《搜索府》、《反平凉》、《田三娘吵家》、《花园赠珠》、《吃醋》、《三怕》、《十八扯》、《顶灯》、《教学》、《降妖》、《卖豆腐》、《双摇会》、《鸳鸯门》、《鸳鸯扇》、《闹书房》、《打铁》、《刘二拐打擂》、《双凤山》、《天平山》、《店子会》、《小送子》、《荥阳城》、《天水关》、《观表》、《潘洪站城》、《降龙水》、《男梆子》、《王通盗宝》、《捉放曹》、《扫雪》、《灵刚山》、《打汉阳》、《白虎关》、《八子图》、《朱雀关》、《粉妆楼》、《火光阵》、《玄武关》、《八宝山》、《玉乐宝屏》、《五虎平西》、《姚期征南》、《瞒天过海》、《七子团圆》、《满门贤》、《三眼桥》、《锁阳城》、《迁龙馆》、《对金钗》、《蝴蝶杯》、《温凉盏》、《大团圆》、《抢伞》、《百忍堂》、《乔府求计》、《骂相》。

三、表 演

湖北越调与汉剧、清戏一样，角色分十大行。过去大的班社，每行都有副角，如二生、二旦、贴末等。到清光绪末年，由于演员渐少，人力不足，则大都一角兼唱好几角，不

能严格分行演唱，往往是一末、三生、六外和七小由一人兼唱，班内称为“红脸”；四旦、八贴和九夫由一人兼唱，称为“包头”；净和十杂由一人兼唱，称为“大花脸”，五丑还是一角，称为“三花脸”。八贴还必须兼晓旦。

越调各行都很注重武功。自幼练功，除了一般都得练档劲、倒提、爬虎和前后扑外，每人还必须练拳术硬功。其武功戏崇尚真实硬扎。据艺人谈，一个“摆画”或“化身”（指亮架子），脚一踢能把寸把厚的台板跺成两段。如：演《牛头山》里金兀术的演员，演至金兵败北发怒，以掌击桌，须将桌子打的四零八碎，否则观众就将报以倒彩；演《李逵摸鱼》时，李逵与张顺格斗一场，两人是用真实功夫着力硬打，台下观众也为之担心；演《武松打店》，有一节武打，武松是高举桌子力砸滚在地下的孙二娘，她双足一蹬，又把桌子踢给武松，武松接住放在原处，有时唱乡台，遇着恶作剧的头人点唱此戏，特备一张分量甚重的桌子给演员演，可是有的艺人还是照样演出，演《鸳鸯扇》的会场，其间串演各种民间杂艺，有舞狮一节，狮头重达七、八十斤，演员舞起来翻、打、扑、跌，常常持续半小时以上。有一个金花脸（胡金山的师辈），年已七旬，还能任此。可见这些真实武术功夫都是从小练出来的。越调艺人差不多都具有武术功夫。据艺人说，他们为了维护本身利益，遇着受凌辱而势将动武时，都是背手站定，摆出架势，人们就不敢拢去。张富道和胡金山年轻时也都练过“断砖”、“剃背”等功夫，也是十多人近不了身的。还有如《时迁盗鸡》、《时迁盗甲》等戏，并有“吊辫”、“串窗”等特技。

越调在表演上也很注重雕塑美，如：《挑袍》和《水擒庞德》等戏，非常讲究架子的雕塑美；《百子兆》文王爬坡一场的身段繁重，上下山的步伐须随着锣鼓节奏由慢而快，一步紧似一步，这里需要熟练的“靴功”，“甩发”、“冉口”在戏里都有使用。再如小生和花旦的一些戏，手势和眉眼也极为细致，《琴房送灯》中大段“游场”（即浪丝弦的哑场表演）的做工搭配，安排妥贴；《渔樵会》中钓鱼的身法和手势，毕俏而又生动。

越调有些戏的扮演行当与汉剧不同，如：《刀劈三关》的雷振海由六外去，《乌龙院》的宋江由三生去，《搜索府》的施不全由五丑去，《反八卦》的柴文进由七小去，《芦花河》的樊梨花由八贴去，等等。

四、音 乐

湖北越调的声腔有越调、吹腔、七句半、灯笼拐、一串铃、潼关调、梅花调。

越调有不同样的四句，能够表达各种不同复杂感情，只要演员的唱工好，嗓子好，每个戏里都可以唱。它是越调唱腔里最有代表的声腔。四句越调有的又说就是彩腔。《百子兆》、《海潮珠》等戏里都是唱的四句越调。

七句半即罗罗调。一说又叫“浪里钻”，因最后一句跟喷呐和笙一起合而得名。据说滇剧有浪里钻这个调。

吹腔和京剧的相似，《斩梅魁》、《斩熊祥》、《梅龙镇》等戏都唱吹腔。

灯笼拐听起来，前面有点象梆子，后面又有点象汉剧二黄。

一串铃应用的时候也多，《卖豆腐》中的丑旦、《五花洞》中的丑旦和《蛇蝎洞》中的大熊精等都唱一串铃。

潼关调与昆腔有点相似，《大赐福》里唱。

梅花调用喷呐伴奏，高昂激越，过去常唱，《挡友谅》，《海潮珠》里都有梅花调。

越调的板别有：大起板，又叫大倒板，在场内唱完出场，一般是七个字，唱时情绪比较激昂，无板无眼。倒板，又叫穿倒板，一般是十个字，用在一个事件结束而另外一个情绪起来的时候，无板无眼。小起板，又叫小倒板或软倒板，一般是十个字，比倒板多两个腔，无板无眼。飞板，一般是三个字，有的唱完出场，飞板一般是接间板的，无板无眼。间板，有哭间板和干间板，和汉剧的摇板相似，无板无眼。滚板，一般用在伸冤、气愤和情绪激昂的时候，开头是“我哭，我哭了一声×××，我叫，我又叫一声×××”，下面接着再唱四句，无板无眼。哭板，有垛板带哭板、流板带哭板、张口哭板、前带倒板的哭板，有板无眼，慢板，一板一眼，可接倒、流板，紧打慢唱。垛板，有快垛板和慢垛板。

越调在唱腔上讲究“五阴六阳”。花腔要唱出鼻音和虎音，小生要唱出边音，旦角要唱出鸟音，一末和九夫都出苍音。

越调乐器：文场有高音四弦、二胡、月琴、笙、大笛、喷呐、横笛、箫等；武场有鼓、边鼓、大锣、大钹、马锣、勾锣、板等。

五、现有艺人

湖北越调很久以来就没有专业戏班子，可是现在散居在各地的艺人还不少：

胡金山：三生、六外，74岁，住光化县马家岗。

张富道：四旦、60岁，住光化县马家岗。

方如意：一末、85岁，住谷城县石花街卧虎寺。

韩之合：四旦、81岁，住光化县皮家岗。

李富香：八贴、57岁，襄阳花鼓剧团。

高秀德：五丑、58岁，钟祥楚剧团。

陈国富：四旦、60岁，钟祥楚剧团。

常宝元：二净、70岁，远安。

赵楚生：三生、50岁、远安。

陈树生：三生、50岁，远安。

贾春玉：五旦，80岁、远安。

杨小风：四旦、60岁，远安。

王清香：五丑、远安。

张红梅：四旦、远安。

赵世富：七小，住南漳县武镇。

刘字娃：七小、住枣阳县镇蔡阳铺。

金才保：七小、50岁，荆门汉剧团。

黄土荣：胡琴、50多岁，钟祥楚剧团。

张大发：打鼓，50多岁，钟祥。

范礼堂：胡琴、远安。

赵希忠：场面、远安。

梁万清：场面、50多岁，住谷城县石花街。

谢麻子：文武场面、50多岁，住谷城县冷家集。

谢三：文武场面，光化河南越调剧团。

李贯儿：全能场面，光化一刻字社。

龚三保：七小、场面，住襄樊北清河店。

龚学秦：武场，住襄北清河店。

龚三五：五丑、文场，住襄北清河店。

一九六三年六月

河南省境内的王府戏班及乐户

王芷章

在河南省境内最大的都市为开封，古时称作汴梁。当明初分封诸亲王时，是把朱橚封作周王，建藩在这里。在建文帝时，朱橚和燕王朱棣，同是受排挤的王子。赶到朱棣做了皇帝，因朱橚和他是患难兄弟，所以另眼看待，封赐特厚。加禄五千石，赐钞一万锭，拨给河南储米二万石，作为王府费用。周府的享受之丰贍，恐怕别的亲王是赶不上的。仁宗洪熙元年（一四二一年），朱橚死，子有烱袭封周王。有烱自幼就有很好的文学修养，又复爱好杂剧，很早就从事编写。不但叫教坊、乐户男女倡伎来作承应，并且自己又成立大的戏班，来给排演。关于记载周王府戏剧排场之伟大的，有《如梦录》一书。在节令礼仪注下的小注说：“周府，旧有敕拨御乐（就是皇帝分配给的教坊、乐户），男女皆有色

长，其下俱演吹弹七奏、舞旋大戏、杂记（即杂剧）。女乐，亦弹唱。宫戏，宫中有席，女乐伺候，朝殿有席，只扮杂记、吹弹七奏，不敢做戏。宫中女子，也学演戏……。各家共大梨园七八十班，小吹打二三十班……。”合计起来，大小戏班一百多个。在当时的汴梁城内，周府戏班演奏频繁，那种繁荣盛况，就可想而知。这些梨园吹打所演唱的，固然是元代杂剧占大多数。但朱有炖自编之剧，更需要他们演习，就是因为这个原故，所以周宪王的乐府，就能流传一百多年，尚不致断绝。王世贞在他的《曲藻》中说：周宪王者，定王子也。好临摹古书帖，晓音律，所作杂剧凡三十余种，散曲百余。虽才情未至，而音调颇谐，至今中原（特别是在河南）弦索多用之。李献吉（李梦阳之字，晚年移家汴梁）汴中元宵绝句云：“……‘齐唱宪王新乐府，金梁桥外月如霜’。盖实录也。”后来钱谦益编《列朝诗选》也说：“朱有炖乐府，音律谐美，流传内府（指北京城内的宫廷里边说），至今中原弦索多用之。”周府戏班乐户，在杂剧的演唱中，所起的作用，实在不能算小，并且又能自成一派，流传远方。沈德符在《顾曲杂言》中说北词有金陵、汴梁、云中三个派别。所谓汴梁一派，自然就是由周府戏班，为其创始者了。

在河南府境内，除汴梁外，尚有怀庆府，亦为安置乐户的地方。但不为要地，也没有其它记载。

（摘自“明杂剧的演唱和影响”一文）

明代我省部分地区乐户情况

袁小娜

地 域	时 间	总 户 额	乐户额
新乡县	洪武二十四年	四千三百二十二	十二
获嘉县	洪武二十四年	三千六百八十五	一
淇 县	洪武二十四年	二千七百八十一	八
辉 县	洪武二十四年	二千三百九十三	五
淇 县	正德十六年	三千三百六十五	八
温 县	隆庆五年	四千六百七十四	十四
罗山县	万历十一年	三千零六十四	一
获嘉县	万历十四年	三千八百零八	一
武陟县	万历三十七年	八千一百	十

(待续)

三十年代相国寺的戏院

大 寒

二十世纪二十年代到三十年代，相国寺内先后建立了四个戏院。这四个戏院是：

永乐舞台——在相国寺路西火神庙的后院，原为大鼓书场，于1925年左右改建为永安舞台，以开封著名的河南梆子戏班——义成班为班底，三十年代马双枝、王润枝、杨金玉、彭海豹等在此搭班演出。1938年初开封的话剧团体——中原救亡剧团曾在此演出话剧《电线杆子》、《张家店》等剧目。

永乐戏院——在相国寺西大殿遗址，二十年代末修建为永乐戏院，演唱河南梆子戏。于1933年有京剧鸿连盛科班和一些京剧演员如文素心、文素贞、韩志樵、葛云霞等，曾一度先后加入，与河南梆子合作，同台演唱。1934年陈素真来此搭班演唱，轰动了开封，被誉为“河南的梅兰芳”。1935年初改建为豫声剧院。主要演员有：陈素真、赵义庭、田岫玲、玫瑰花、陈玉亭等。司凤英、孙兰芳、张子林等著名演员也曾在此搭班演唱过。樊粹庭先生就是在此开始豫剧革新事业的。

国民大戏院——在相国寺栗大王庙（亦说放生堂）遗址。民国以来曾建为学校。1928年冯玉祥为扩大唤起民众工作，推广社会教育，改建为国民大戏院。三十年代初司凤英、史彩云曾一度在此演唱。后改名为人民会场。1943年梅兰芳曾在此演出过“义务戏”。随着戏院负责人的更换，还曾有“河南大舞台”，“中原戏院”、“中华戏院”等称谓。上演京剧较多，京剧演员高庆奎、筱翠花、小杨月楼、张竹轩、张桂芬、徐碧云等，都曾先后在此演唱过。

同乐戏院——1927年将相国寺养鱼池（放生池）填平后，于正北建一中山舞台。后改为菜场、造胰工厂、卖艺场。1933年改为同乐戏院，京剧坤伶梅兰秋、富花仙、韩志雄等在此组班演唱。后有武鸿福、郭子英、张幼奎、江菊兰、刘慨勤、金慧琴等也曾先后在此演唱。1935年6月著名河南梆子演员筱火鞭、司凤英、赵顺公等在此演唱。9月间又改演京剧。11月间著名河南梆子演员周海水、孙兰芳等在此演唱。12月间改演京剧。1937年3月间由金权、金杯、胡定等在此挂牌演出几天。演出剧目是《蓝桥会》、《漫山》、《小姑贤》、《秋胡戏妻》、《降香压塔》、《苏三爬堂》、《周老汉送闺女》等。从演员的名字和剧目看，很可能是河南曲剧或什么民间小戏（曲剧有叫胡定的演员）。

卢殿元科班

朱永昌

卢殿元这个名字，在三十年代的开封城是无人不知、无人不晓的。其一是开封后探队队长；二是国民党的青帮头子，辈排念二；三是以他的名字创办了一个河南梆子戏小科班，这个科班，为豫剧培养出了一批很不错的男女演员。如马金凤、侯秀真、邓银枝、王根保、李同心、郭富贵等，他们都是在四十年代就唱红了的著名演员。这个科班于一九三三年正式成立，于一九三七年结束，因为班主是卢殿元，所以人们都称卢殿元科班。

卢殿元科班的地址并不在开封城里，而在开封东郊。卢殿元的家在薛庄，科班设在离卢家三里多地招讨营的北门里路西“隆兴寺”内（现在是招讨营小学的校址）。班内文武教师齐全，先后在科班内任教的教师共九名。据开封县豫剧团衡振先老艺人讲，先来的教师为“奶师”，后到的为“摇师”。“奶师”意为导师，“摇师”意为后师。文戏教师有：天福成、于得水、张芳金（外号“水上漂”）。武戏教师有：张喜豹、杨喜顺、中妮、小根、董本善、管玉田等。科班没设文化课也没文化教师。

这个科班招收学生很严格，第一批收了三十名，学习一段之后就淘汰了十一个，后来又裁下来几个，最后剩下十几个学生。科班男学生多，女学生少，除马金凤、侯秀真、邓银枝三个女的外，其余都是男的。

科班里男学生的名字已经记不全了，据老艺人衡振先回忆，在出科时比较有点名气的有李同心（大红脸）、衡合意（即衡振先）、全才、郭富贵（丑角）、王根保（文武老生）、焦朋其（红脸）、田长有（现名田文明、花旦）、李喜保（青衣）、马四喜（文武小生）、韩小年（花脸）、张成驹（黑头）、郭长太（青衣），还有名叫“小红帽”的是武打演员。

卢殿元科班训练非常严格，抓的很紧，那时也没有钟表，一天到晚除了吃饭、睡觉外一分钟也不停，喊噪、练功、排戏。天蒙蒙亮就起床去喊噪，回班每人喝一碗白开水，接着就踢腿、下腰、打飞脚……。那时当然没有什么练功房，就在寺内大殿前的一片空地上练。练功不计时间长短，以饭熟为标准，啥时候叫吃饭就停止。

按科班规矩，开科三个月就得登台演出，所以孩子们进科的第二天，除了练功之外，就开始学戏。开科仅八十天，就学会了八个大戏，如《打金枝》、《收岑鹏》、《大堂寨》、《渭水河》、《困铜台》、《罗章跪楼》、《玉兰镯》、《打媒婆》等。按要求三个月要能演三天戏，可是学到八十天时，老师突然叫演出，因为正赶上禹王台有个大会，科班第一次出演就在开封南关禹王台，堂会三天。每天演三场，三天演九场戏，就需要九出大戏，而学生只学会了八出，差一出不够九场戏，卢殿元下令白天演出，晚上排戏，三天之内将戏排成，最后演出了九场戏。

卢殿元科班的制度很严格，它有一套传统的管理方法，从学戏到出科整三年，这三年当中除了训练，就是演出，特

别是演出，要求高，在舞台上不准“笑场”、“闹场”，不准“误场”、“错场”，一人出错，全体挨打，名曰“打满堂”，学生都怕这三个字。男女之间不许说笑、打闹，不许起外号。发现上述现象，即一个字“打”。

衡振先说：“我们学戏时，不说吃饭好不好，主要是没有休息时间，深夜十二点住戏后，还得再排两个钟头左右的戏才能睡觉，个个精疲力尽。当时我们只有一个想法，只要让好好睡一觉就心满意足了。”

卢殿元科班，虽然生活艰苦，管理严格，但确实培养出了一批有一定成就的演员，为豫剧的发展做出了贡献。女演员中，洛阳的马金凤、开封的侯秀真、邓银枝，男演员中的李同心、王根保、田长有等，都是颇有名气的豫剧演员。

且不讲从卢殿元科班出来的一些男演员，只看以下几个女演员，就能说明这个科班的成就。

马金凤在科班时都叫她小凤儿，家是山东曹县的，在科班因嗓子不好，常演一些丑旦、泼旦之类角色，有时还演须生和武小生。解放后，她进步很快，对艺术精益求精。她主要演出的剧目是：“一挂、两花”即《穆挂英挂帅》、《花打朝》、《花枪缘》，演出了自己的风格。受到了广大观众的赞誉。这三个戏都被搬上了银幕和电视，《穆挂英挂帅》戏还灌制了唱片。豫东的群众留传着这样一句话：“看看马金凤，一辈子不生病。”

一九五六年河南省第一届汇演中《穆挂英挂帅》荣获演员一等奖，一九五九年河南省第二届戏曲汇演时，她主演《同根异果》荣获优秀演员奖。

马金凤于一九五八年参加了中国共产党，曾任洛阳市豫剧团副团长，现在是洛阳市文化局艺术顾问。

邓银枝，一九二四年生于开封市曹门大街，因家里贫苦，十岁就进了卢殿元科班，在科班一年，科班就结束了，一九三七年樊粹庭领班在豫声剧院演出，叫她去给陈素真唱垫戏。一九三八年六月，开封沦陷，父母领她到黄河北岸的封丘、长垣、陈桥一带“跑高台”。后来她又回到了开封，在同乐舞台搭班，此时已经演主角了。

邓银枝在豫北、豫东、开封周围都很有名，是个文武全才的演员，诸如闺门旦、花旦、武旦、刀马旦之类的戏都能演。她常演的剧目有：《反西唐》、《三骑驴》、《五风岭》、《大祭桩》，还有樊戏《麻疯女》。观众说她演戏泼辣，做工巧妙。解放后她参加过河南省老根据地慰问团，后来她参加了贵州豫剧团和新疆建设兵团文工团，把河南豫剧带到了西南和西北的边疆省份，现已退休回开封。

著名豫剧演员侯秀真，原名李玉洁，也是卢殿元科班的高才生，她戏路子宽，小生、花旦、青衣、彩旦、老旦、帅旦类都能演，她不仅通，而且还很精。她演的各种角色，都能表现出她的独特性格和特点。她的嗓子并不好，却能运用自如，使人听后能有“余音绕梁、三日未绝”之感。

她在她的拿手戏《罗焕跪楼》、《对花枪》、《杨八姐游春》中饰演不同风格的老旦角色，并都有她的独到之处。

侯秀真演生角也不逊色，如《陈妙常》中的潘必正和《状元媒》中的赵德芳都是小生，但是她演的个性各不相同。

在《花打朝》和《老少换》中，一个是花旦、彩旦，另一个是婆旦，候演的两个角色都有独特之处，形象生动可爱，给人留下了十分深刻的印象。

在她五十多年的舞台生涯中，给观众留下了很多栩栩如生的艺术形象，无人能与之媲美。

她演戏非常注意扮相，她扮戏从头到脚，干干净净，四面见线，很多内行人赞美她演戏有魅力，有后味，华而不浮，耐人寻味。她热爱自己的艺术，不但演技高，艺德更高。在戏中不挑角，不争戏，舞台上从不出任何差错，这一点是做一个演员最难得的高贵品德。

她曾任开封豫剧一、二团的副团长、艺委会主任。她把自已的一生都献给了艺术事业，为豫剧的发展作出了贡献。她于一九八一年病故。人们怀念她的艺术，更敬重她工作认真，任劳任怨的高尚思想品质。

卢殿元科班培养的一批男演员也有不少人很出色，在此，我们就不一一列举了。

“永乐”与“同乐”

韩德英

“永乐”与“同乐”，是本世纪二十年代末、三十年代初，先后建立起来的两个剧院。这两个剧院都座落在当时的中山市场——相国寺内。近来我接触到一些老艺人和戏曲史研究者，总是把二者混同起来，往往把“同乐”说成“永

乐”，或者把“永乐”说成“同乐”。虽然只有一字之差，但却因此与事实相违，从而导致一连串的谬误。这对我们搞史志是很不利的。为了澄清事实，在这里有必要对两个剧院作点考证。

熊伯履的《相国寺考》第十节《民国时代的相国寺的情况》中，介绍了相国寺内的四个剧院，除了“永安舞台”、“国民舞台”外，就是“同乐舞台”与“永乐舞台”。该书中指出，相国寺“实业馆后养鱼池即放生池，经民国十六年（公元一九二七年）填平后，东道建公共厕所，正北建中山舞台，嗣后曾一度改为菜场，为造胰工厂，为卖艺场，后改为同乐舞台。”“其西西大殿遗址改为永乐舞台。”由于“同乐”与“永乐”只一字之差，又相距不远，所以很容易被人相混。相国寺内的这几个剧院，主要是上演河南梆子（豫剧），同时也间演京剧。1933年8月16日的《河南民报》载一篇《永乐聆剧记》说：“永乐舞台位于中山市场内，本一极小梆剧院，同永安、国民相平列，一般顾客亦多为劳苦阶级，自鸿连盛科班脱离广智院后，亦加入与梆戏合作，此为添簧戏之始。”在这里豫剧与京剧同台演出。同年12月28日该报又载《同乐平戏院今日开锣》云：“本城平戏（即京剧——引者）班自广智院停锣后，仅余醒豫一家，毫无起色，兹有著名坤伶梅兰秋、富花仙、韩志雄等人，合组一同乐戏院，开设于相国寺后鱼池沿，院址系新建筑，颇称宽敞”。可见此时的同乐舞台又进行了改建。

1935年1月24日的《河南民报》又登载了这样一条消息。：

教育厅推广部同人等最近发起组织一豫声戏剧学社，社址设中山市场内永乐戏院旧址。昨日开始改建为四方形中式戏楼，约本月底可竣工，约在下月初旬即可开班训练，并开锣排演旧戏云。

在这里要提醒大家注意的是，永乐舞台改建成了豫声剧院，而不是“同乐”改建的。豫剧著名表演艺术家陈素真和豫剧著名革新家樊粹庭（又名樊郁），就是在这里密切合作，开始了对豫剧的革新实践活动，并取得了很大成就，对豫剧艺术的发展提高发生了深远影响。按《河南民报》上登载的上演剧目广告看，豫声剧院是2月4日开台演唱的，亦即农历正月初二日，日场是《赶花船》，夜场是《卖衣收子》，都是陈素真挂头牌。豫声剧院到1937年“七七”事变前解体，后经樊粹庭改组为狮吼剧团。

有人说，是“同乐舞台”改建为“豫声剧院”，这是不对的。何以见得不对呢？这从《河南民报》所登的上演剧目广告中可以证明。也就是在豫声剧院开台第一天的剧目广告上，还有同乐戏院等七家影剧院上演的节目。同乐舞台2月4日上演的剧目，日场为《五花洞》，夜场为《铁公鸡》，挂头牌的是七龄童、刘慨勤。是京剧。到1935年6月12日，该院“决意停演京剧，而改梆戏，目前已派员赴郑，与豫西名班周海水、汜水二班接洽已妥，不日即来汴献艺。”（见《河南民报》）。6月28日豫剧著名演员筱花鞭（王金玉）、司凤英、赵顺公、金玉美、张国兴等在“同乐”演唱一段时间。后又有鲜蓉花、筱艳芬等到“同乐”演出。直到11月21日周海水、孙兰芳等才到“同乐”上演。在这期间省公安局

还曾“飭同乐、永安、豫声、新华等戏院，将站竿一律改设长凳，以重卫生，而免拥挤”。由此可见，“同乐”与“豫声”是同时并存的，这就否定了“豫声”是由同乐改建的说法。

开封于1938年6月沦陷。在日伪时期“戏园、曲艺棚概仍旧惯，只永乐（即豫声——引者）改名快乐戏园”（《相国寺考》）。解放后改建为“和平剧院”。

兰州市豫剧团简史

兰州市豫剧团

1944年九月，豫剧开始进入兰州。首批来兰的演员，主要有：张风云、马景陶、曹子道、巩金玉、陈玉虎、张凤琴等。这批演员均原在西安河声豫剧团，来兰后，称为河声豫剧团兰州分团。张风云姐妹不久离开兰州，马景陶病故；一九四五年，豫剧著名演员赵义庭、宋淑云、李兰菊、渠永杰等来兰参加演出。四六年，陈同义、董吉祥以及狮吼剧团毕业的优秀演员王景云等亦相继来兰。翌年，从事新文艺工作多年的李战调入剧团任导演；又吸收优秀青年演员马兰香等一批新演员参加，不久，他又创办了新光豫剧学校。兰州豫剧以其强大的演员阵容，和在艺术上富有改革精神，而赢得了广大观众，并达到鼎盛。一九四九年豫剧著名演员常香玉又应邀来兰，更是轰动一时。

兰州解放前后，兰州豫剧组织和人员变动甚繁。先是王

景云、蔡君生、杜奎兴、许树云、董有道、王素琴、常香玲、强庭梁、杨春玲等组织“共和制”的豫华剧团，主要演员还有刘桂枝、白玉法、王兰君等；一九五六年豫华剧团改为国营，名为兰州市豫剧一团，陈素真调入该团，原素真剧团改名艺光豫剧团，不久，并入一团，合称兰州市豫剧团。陆续来兰参加工作的优秀演员还有李春芳、祁兰芳等。

兰州市的豫剧，除有众多的著名演员来兰从事开拓工作外，还有不少的豫剧优秀音乐工作者，也都做出了贡献，如合称“西北三张”的张崇儒、张伯让、张全山，以及郭世广、李作英等，都把他们的大半生贡献给兰州豫剧事业，还有前面提到的新文艺工作者李战，从47年参加豫剧工作，至今已四十年，以近古稀之令，仍坚守在豫剧工作岗位上，在此漫长的岁月中，协同几代演员和老师们对豫剧艺术孜孜不倦地进行探索和改革。特别是在培养几代青年演员工作中，包括主要演员，基本上都是自己历年分期培养出来的，从而使兰州豫剧团成为全省戏曲剧团唯一接班有人的剧团，也是拥有优秀青年演员最多、战斗力最强的剧团。如今，豫剧在兰州以至全省，不但已为城市居民所喜爱，而且还逐渐为广大农村所欢迎。另外，豫剧在兰州还创作、改编、整理、移植了很多剧本，有的代表甘肃参加了西北五省区调演，或全国调演，且得了奖，选进了中南海演出，对丰富豫剧剧目做出了贡献。

一九八〇年，兰州市豫剧团曾分两个队演出，八四年又正式分为一、二两个团。现根据中央指示精神和实际需要，于最近又并成一个团。相信不久将来，兰州市豫剧将以更新的面貌出现在舞台上。

我省古戏楼考略

杨健民

以开封为中心的北宋杂剧及金院本杂剧是我国戏曲诞生的“母体”。她们完成了由戏谑、科诨、杂技等歌舞百戏诸项表演艺术的渗合，进而发展为唱念做打综溶为一体的、具有中国民族特色的戏曲艺术，南戏和元杂剧形成了。在上述这一时期，河南的开封、洛阳等地布满了勾栏、瓦舍、看棚。随着社会的变异，元大都（北京）、临安（杭州）陆续形成了新的戏曲中心。但是，值得注意的是中原地区，尤其是开封、洛阳等地，仍是北方戏曲活动的中心之一。元明清我国戏曲活动之中心体系是多维的，而且也是有层次的（恕另拟文）。上至诸王府达官贵人的厅堂，下至城乡村镇的戏楼庙台，那些没有被北掳和南逃的戏曲艺人以及他们的后代戏班子，一直作为“路歧人”、“露台弟子”活动绵延下来。这些分散的艺人后来成为北方，尤其是中原地区花部乱弹兴起的主要力量。据《野获编》载：从明初直到明末，开封就形成了“中原弦索”的“檀占”和北方“软舞”的中心。另据《如梦录》载：“当时国内学艺者，向南趋入金陵；向北走入汴中”。又载：“自明以来，开封为教坊乐伎汇集的重镇，在城内有富乐院；在关厢有金梁桥附近的各小巷，其他则为散居各街道的清唱局，及赶各庙会唱高台戏的流动艺人

《周王府的乐伎尚不在内》”。而当时开封各王府、乡绅家就拥有“大梨园七八十班，小吹打二三十班”。“城内各庙会场(拙注：当时开封有相国寺、城隍庙等寺庙祠观计一百零四个)，搭台演戏、建醮、修斋、大街小巷、按时不断”。《歧路灯》第三回也写：“但见：演梨园的歌台，高擎锣鼓，响动处，文官播笏，武将舞剑，搬演故事的整队远至，旗帜飘扬，时仙女挥尘，恶鬼荷戈……”《清稗类钞》载：咸丰时……每演剧，妇女辄空巷往观。一日，西郭某庙又演戏……”。以上足见明清以来开封戏曲之繁盛和戏楼庙台之多。可惜因社会和自然的原因，明以前的原建戏楼在河南已几乎不复存在。但有些楼去“碑”在的如：

河南浚池县发现有一石碑，名曰：《昭济侯献殿舞亭记》。上题“至元二年”(公元1266年)。这说明在浚池那里建有一元代戏楼。

又，《中牟县志》记：“圣关庙”里有一戏楼，名曰“乐楼”。建于金大安元年(公元1209年)。

另外，在河南的许多府志县志中都记有明代修建的戏楼，如：开封、淮阳、尉氏、中牟、西平、延津、登封、禹县、灵宝、通许、卢氏、获嘉、浙川、孟津、阌乡、封邱、太康、陕县、长垣、新乡、正阳等，并多有“庙会必演戏”、“无戏不闹”的记述。

现在登封中岳庙里还留有一座金代承安年间(公元1196年—1200年)建筑的露台(路台)遗迹。我们从《大金承安重修中岳庙图》(线刻)石碑上可以看到其原貌(封二图)。

台上方刻有“露台”二字，正面有台阶，台高按比例比现存遗迹高的多。它建在庙宇整体建筑结构的中轴线上，两边有亭，前后有殿，台子四周都可观看演出。上可搭棚。故名曰“露台”，当时的戏剧艺人亦称为“露台弟子”。此台供酬神赛戏庙会活动之用。现遗迹台高约一米，台面为长宽各约十二米的正方形。四面皆有台阶。

(图一)



我省现存的戏楼(一般称为舞亭、舞楼、戏楼、庙台等),大都是清代创建、重修的。其建筑位置、活动性质、装饰特色概况如下表:(见143页):

从上表中可以看出庙会祭祀、商品贸易、戏曲演出三种活动是结合在一起的。

下面分别介绍几个古戏楼

(一)开封徐府山陕甘会馆戏楼

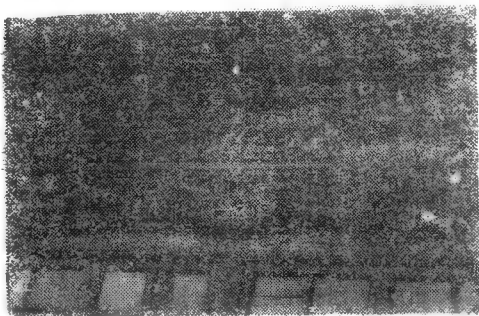
开封徐府山陕甘会馆,在徐府街,这里原是明代开国重

种类	位 置	性 质	装 饰 (木雕石刻)	特 色	其 他
寺庙	山门上 空旷处	正对大殿 酬神庙会 商品贸易 戏曲演出	神仙道化 历史人物 故事经传	宏伟 庄严 肃穆	歇山式品字形 空旷处的三 面可观戏
会馆	山门上 正对 大殿	酬神赛会 商品贸易 戏曲演出	山水花鸟 戏曲历史 人物故事	富丽 堂皇	龙云大照壁歇 山式品字形
(家族) 祠堂	山门上 正 对 大 殿	酬神祭祖 商品贸易 戏曲演出	福寿象征 图 案	简朴 庄重	硬山式 品字形

臣徐达(中山王)的裔孙,奉敕修建的府第。金钉绿漆大门两边,挂着“春王正朔颁千载,开国元勋第一家”的对联,门楣上悬着“大功坊”的匾额。门前的街名便是以“徐府”命名。清乾隆三十年(公元1765年)由三省巨富豪商捐资修建“山陕甘会馆”,现存亭台殿阁仅是原会馆中关帝庙的一部分。仅此,亦可看出其建筑规模之宏丽,工艺之精巧在国内罕见,院内通道南头大照壁北面有一大戏楼,两旁分立钟鼓楼,面对大殿,舞乐百戏常在这里演出,可惜此戏楼已不复存在,但从两边东西厢房上戏曲折子中人物场面的木雕,即可见当年戏曲活动之盛况。

现在东小院内,还有一小型戏楼,台高近一米,歇山飞檐,这里供会馆内部和妇女观戏之用。

(图二)



据著名河南梆子乐师、省戏曲音乐集成顾问史可信讲，这里边原还有几个近似近代西式的戏楼，时在清末民初，亦是供会馆内部演出之用。

(二) 开封火神庙戏楼

火神庙位于曹门里，现为财政厅东街小学校址。原寺庙山门上的戏楼（封二图），是开封城内现在唯一留下的一座。火神庙旧址原是明彰德王府。《火神庙碑》记为清顺治五年（公元1648年）改建。此后，开封戏剧活动繁盛。《清稗类钞》记：开封地处中原，财丰物阜，同、光之际，歌咏升平，以论戏剧，本处优等地位。故就当时之统计，开封戏剧之盛，位置实为第三……时戏剧古风未泯、昆黄并重、凡籍隶梨园者，兼必亦通昆曲，此盖开封戏剧之极盛时代也。“至光绪甲辰乙巳间，某抚莅汴，雅好京剧，以汴中戏园之简陋，出廉奉付人，建巨场一所，赁与菊部

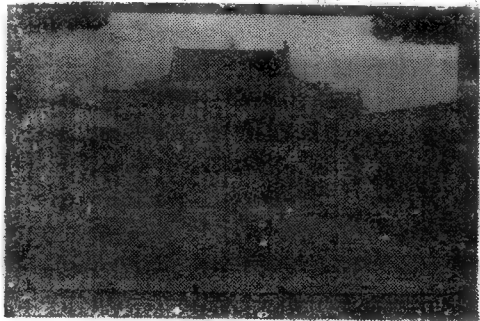
……”。火神庙演出之剧种亦不例外，据七十二岁老艺人史可信讲，六十年前开封各府、县均有城隍庙，开封直隶、山陕等会馆均有戏楼，此火神庙戏楼多演京剧，而其他多演土梆子。“土梆戏者、汴人相沿之戏曲也，其节目大率为公子遭难，小姐招亲及征战赛宝之事，道白唱词，悉为汴语、而略加以靡靡之尾音……以供乡间还神赛会之传演。

此戏楼歇山斗拱，飞檐翘角，面阔三间，约台高二米，深八米，后台两边有台阶，高约二米，后通化妆室。

(三) 洛阳潞泽会馆舞(戏)楼

潞泽会馆始建于清代乾隆九年(公元1744年)，由山西潞安府(今长治市)、泽州府(今晋城)同乡商人集资修建，总建筑面积为3700平方米，占地面积15000平方米。

舞楼(封三图)座南面北，建在山门上，对着大殿(图三)，东西两侧对称排着由南向北两列带走廊(图三)



的厢房，中间空地成南北长35米、东西宽20·04米的观众席可容纳数千人。

舞楼为重檐歇山顶式木结构建筑，台口面阔五间（11米），深三间（7·35米）、（前台4·95米，后台2·4米），台高3·75米，总高度为17米。这是我省舞台面积最大之戏楼。前后台之间有一影壁，后台两边与东西穿房及钟鼓楼连为一体，其整体结构浑然壮观，气势雄伟，琉璃花脊饰顶，宝瓶中脊昂立，两头鸱吻翘悬，各檐脊上均有仙人骑鸡等雕饰，琉璃件剪边，檐下斗拱彩画，花鸟木雕精巧，柱石雕刻神妙，各风板，天花板大小额枋均绘彩饰，富丽堂皇。

舞台两立柱上对联曰：

人为鉴即古为鉴且往观乎

鼓尽袂兼舞尽神必有以也

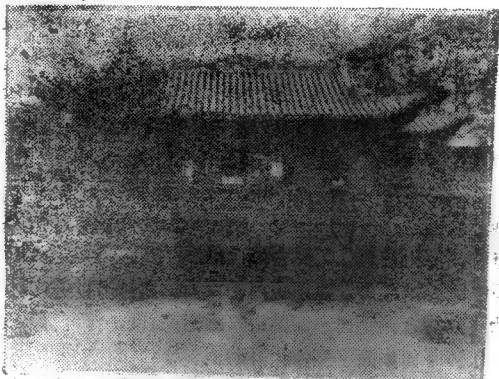
足见人们在重视戏曲审美功能的同时，也更强调其教育功能，同时从上联亦可看出传统戏曲所演多以古代人物故事为内容；下联又道出戏曲表演艺术则是以鼓乐声腔和舞蹈的结合为形式。

（四）洛阳山陕会馆戏楼

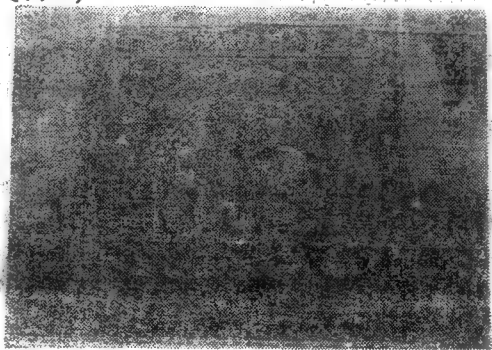
山陕会馆现在洛阳市七中校园内。此会馆建于清咸丰年间（公元1851——1861年）。虽现已改作别用，台上砌砖为房，但仍可看出当年的风姿，其建筑为歇山顶式木结构，台口面阔三间，高约2·5米，琉璃花脊饰顶，斗拱木雕彩绘精巧，面对大殿（图四）。在戏楼的前沿地台上，有一石碑上刻，“丹炉火候分文武”，是否写戏曲文武场面之技巧，待考。

戏楼对面两重大殿雄伟宏丽，尤其戏楼背面的大照壁甚

(图四)



为壮观，上面两组巨大的琉璃瓦雕，龙鱼戏游，其色正碧，
镗光四射，周围刻有八大仙人物图，上下均雕以福和寿的吉
(图五)



样图饰(图五)。

据当地六七十岁老人回忆，这里过去曾演出过河南梆子、越调、二夹弦等。

(五)洛阳关林舞(戏)楼

关林戏楼在大庙门外对面，建于清乾隆五十六年(公元1791年)，是专为祭祀关羽时演戏所用的舞台。

其建筑前台为重檐歇山式，后台为硬山式，而二者结合巧妙，混然连为一体，从正面看宛如一座高台重檐楼阁，造型奇特，蔚为壮观。尤其它舞台突出，观众可从正、侧三面观看表演，这样可以照顾更多的观众。实为设计者之巧思，可为中国舞台典型之一。其台口面阔三间，深一间，连后台，正体平面如品字型(封三图)。

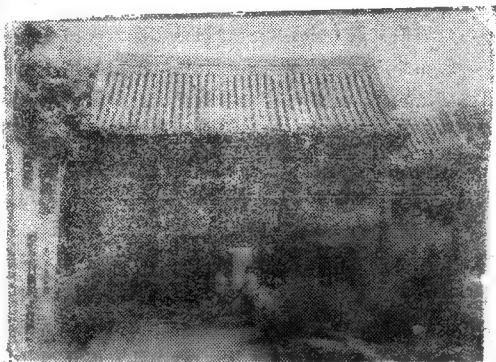
洛阳原周公庙还有一座戏楼。现已改建为市广播电台。

(六)博爱县许良朱家东祠堂戏楼

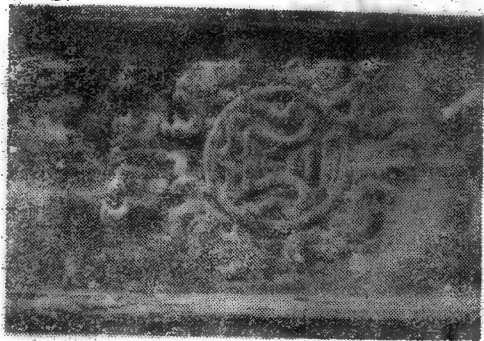
此戏楼在许良镇街中朱家东祠堂山门上，为本家族筹资修建，正对殿堂，堂内立列祖列宗牌位。院内有几块石碑，其中一碑上刻：“皇明武定州导后改蒲泣县学朱公讳瑁字文璧神位子良材臣翰辅佐”

戏楼舞台宽三间，台高2·5米，深5米，后台过道1米宽，连两边耳房，前后台之间有木制影壁，总高约七米。中梁上墨书“大清道光十五年”字样。可见戏楼建于公元1835年。风板等上面皆有“福”、“寿”吉祥木刻图案样雕饰，柱下基石有花鸟等石刻。(图六、图七)

(图六)



(图七)



(七)禹县神垕镇伯灵翁庙戏楼和关帝庙戏楼

在禹县神垕镇街中有两座庙宇(现已合一成为镇招待所及仓库),一曰伯灵翁(传为烧炭始祖孙膺庙);一曰关帝(关羽)庙,二庙相邻,山门上又各有一戏楼,近在咫尺,可见戏曲演出活动之繁盛,过去时有对台戏表演。神垕镇素以产钧瓷靡声中外,又盛产煤炭,这里常是商贾云集之地。

据《禹县志》载:伯灵翁庙及山门戏楼初建于明代弘治八年(公元1495年),清康熙时重建,乾、道、光均先后复修。山门上正中有一扁额门楣,上曰“伯灵翁庙”,款康熙年重建,光绪年重修,其舞台面阔三间,高二米,深五米,藻井彩绘图案,山水花鸟、戏曲人物故事木雕装饰内外,柱石下边石刻装饰,其结构为歇山重檐,一钧瓷宝瓶鼎立中脊,鸱吻、脊兽等琉璃雕件,使戏楼格外宏伟壮观。

关帝庙院内留有石碑数方,其中一碑名:“重修关帝府拜殿砌客室戏楼记”;碑刻:关圣帝君自后汉以来正大之气昭人耳目迄今畿甸乡曲鄧祀持隆治西神垕镇庙貌巍然历年久无不败坏士民商贾拟补其()攻石绘画之巨各奏其技藏厥事以志督工捐资者以石”下略经理首事等名单,落款为清道光拾壹年(公元1831年),岁次辛卯孟夏月上浣。可见是为祭祀关羽而建。

其戏楼舞台阔三间,高二米五,深四米,歇山、硬山式前后结合。

(八) 社旗县戏楼

社旗县城原山陕会馆内有一座名曰“悬鉴楼”的戏楼,它是我省古戏楼保存最完整的一座,也是建筑高度最高的一座戏楼,而且到今仍在演戏使用。其高约30米,共有三

层，为歇山重檐式结构，建筑宏丽，巍巍壮观。

最下一层为舞台，台高约3米，台口阔约14米，深约6米；上面飞檐斗拱，彩绘雕木石刻皆工艺精湛，并有戏曲人物故事场面。此戏楼梁上记有“道光辛丑年（1841）七月初六山陕大商贾重建舞楼”的字样。原戏楼初建于清嘉庆元年（1796年）竣工于道光元年（1821年）。此会馆亦是清乾隆四十七年（公元1782年）建成的。

戏楼石柱上有对联曰：

还将旧事重新演
聊借俳优作古人

另一付对联曰：

幻即是真 事态人情描写的淋漓尽致
今亦非昔 新闻旧事扮演来毫发无差
影壁上有 “既和且平” 四个大字。

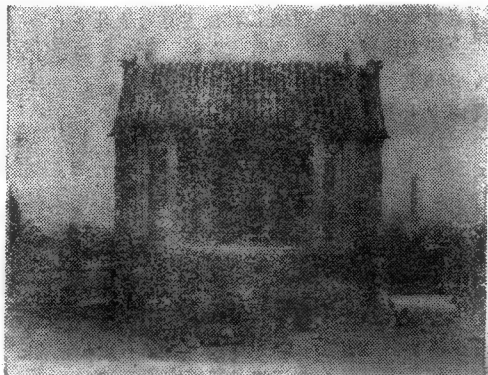
（九）浚县碧霞宫遏云楼

碧霞宫位于浚县浮丘山上，也叫碧霞元君行宫，又名“圣母庙”，俗称“奶奶庙”。据碑文记载，从明代嘉靖二十一年（公元1542年）创建始至嘉靖四十一年（公元1562年）竣工，历时二十年。在宫大门对面空旷处，建有一戏楼，名曰“遏云楼”（图八）

其前台深5.2米，长6.15米，台高2.25米，总高8.2米；后台深4.93米、宽8.75米，总高8.5米。其结构为硬山式建筑，前台突出，三面可观戏，前台上六根方形石柱，上刻两幅对联：

前幅为：

山水簇仙居仰碧榭丹台一阙清音天半绕
香花酬众愿看酒旗歌扇千秋盛会里中传
(图八)



后幅为：

瘟豈安加于人惟作孽者不可道

(半)神祇行所无事常为善者自获安

据县志史料记，明清以来全县共计古戏楼十五座，建筑工艺最考究者有二，一曰“遏云楼”（县城里的），一曰“片月台”，可惜这两座戏楼已不复存在。“片月台”戏楼仅在大佛山祖祠旁院留下一块遗迹。

(待续)

(附注：考查中，曾得到各地文化主管部门和文物管理部门的热情支持和大力帮助，这里谨表谢意。本文除图二由杨健民摄影外，其余均由姜健摄)

荥阳北宋杂剧石棺

吕品

1978年冬，荥阳县东13公里的槐西村农民挖水渠时发现一座坍塌的宋墓，墓内出土一件北宋杂剧画像石棺，遂运至村内，曾被用作牲口槽，部分受损。1982年冬，送交河南省博物馆收藏。

石棺用青石雕凿而成，长1.93、宽1.02，前高0.93、后高0.62米。棺盖上面正中竖镌“大宋绍圣三年(1096年)十一月初八日朱三翁之灵，男朱允建”，行书21字。棺盖前端正面浮雕与棺头正面扣合为四阿式建筑屋顶。棺两侧为约45°斜坡，用阴线刻云朵和翔鹤，后头刻缠枝牡丹。

棺前当正面浮雕呈一座高台建筑的门楼，悬山顶，两山有博风，垂脊和筒瓦凸出，阴线刻滴水。正间和稍间门柱皆有明显的收分，柱头为覆盆形，普柏枋上和檐下各雕两朵五铺作单杪单下昂的柱头、补间头拱。两侧稍间各雕一朵四铺作单下昂的补间和柱头斗拱。正间大门半掩，门上有突起的圆形门钉，一高髻女子着宽袖对襟上帔，下穿裙裤，露半身启门欲出。用阴线刻出门额和立颊，门额上有圆形和方形门簪各两枚。稍间无门，雕以柿蒂纹花窗。门楼前有月台，两侧有斜坡踏道，踏道外侧雕横木栏杆，中间栏板柿蒂花纹，两侧栏板则刻菱形三角纹。

棺的两侧和后当皆用纤细的阴线刻人物和动物花纹，

两侧棺板的线画基本对称，下部均刻有柶杖栏杆，中间有矮柱将栏杆分隔为三部分，栏板刻缠枝牡丹。右侧棺板的线画由前至后分为三组：第一组为墓主人夫妇饮宴观杂剧图，夫妇二人皆着斜襟宽袖长袍，拱手端坐在椅子上；其后有一猫蹲卧，一仆人头裹巾子，穿圆领长袍叉手站立；其前为一高足长方桌，桌上置有碗、盏、杯、箸、酒注子、菜肴和馒头糕点，桌旁置两小瓶酒。桌前四人在表演杂剧：一人戴东坡巾，穿圆领长袍，右手举竹竿指挥，左手前指，此为杂剧中之“参军色”或“竹竿子”。第二人头饰牛角高髻，穿圆领长袍，手拿拍板，应即“末泥色”。第三人头戴介帻，面部丰腴，穿圆领宽袖长袍，腰系带，肩部缝有一块明显的补丁，叉手面向主人恭身而立，此属“副净”，是刻剧的主要角色。此杂剧所表演的内容，是宋诗人李义山的故事。另一人头披巾，穿襦系裙，双手拍掌，面部扮相滑稽，二目各斜画一墨道，犹如今日舞台上之丑角，在杂剧中称“副末”。中部一组三人，皆裹巾子，穿圆领长袍；一人叠肚凹腰，一手上举托盘，盘内有馒头糕点；一人双手于胸前抱一酒注子；另一人站立，牵一鞍辔齐全的骏马。后边一组是庖厨图，一人弯腰在长方案上揉面做馒头，其后一灶，灶门上部有火墙，后部有高耸的烟洞，烟洞上升起缕缕炊烟。灶上安放有六扇圆形笼屉；灶前二人，一人站立，一人弯腰向灶内送柴拨火。

石棺左侧线画，由前至后分为四组：第一组三人皆为女性，髻上簪花，面部丰满，身着宽袖长衫，饰荷叶披肩，束腰系裙；一人手执香烟袅袅的有柄香炉，二人打幡。第二组

为四僧人，身着袈裟，三僧双手击钹，一僧口吹法螺。第三组五人，一人裹巾子，颌下有须，穿圆领长袍，束腰拱手；第二人与第四人为女性，皆头戴孝巾，身着斜襟长衫，双手合十；第三人双手捧物，末一人回首牵一鞍马。墓后为一所四合院，前有门楼，院内有厅堂和厢房，皆为悬山，饰有脊兽，屋门洞开。厅堂有高台基和斜坡踏道，两稍间装有直棂窗，门前栽槐，屋后植柳，是一座典型的地主院落。末后原刻有一搨物女子，似为匠人错刻，后用铁笔抹去。总观全图是一幅由宅院向墓地出行的送葬场面，反映了宋代出殡的情况。

棺的后当下部刻有褥杖栏杆，中有矮柱分为两部分，栏板刻缠枝牡丹。栏杆内右侧刻两只相对嬉戏的幼虎，左侧刻一对口衔灵芝的梅花鹿。翔鹤和虎、鹿，有祥瑞和辟邪的含意。

该石棺雕于北宋哲宗绍圣三年，且刻有李义山杂剧，是研究中国古代戏剧史的重要实物资料。

修武金代石棺杂剧图研究

周到

河南出土金代戏曲文物资料之多，目前已接近晋南地区。从已发表的材料看，晋南地区“一九六四年侯马金代董氏家族墓中大安二年（1210年）墓中发现一个戏剧舞台模

型，上面有生、旦、净、末、丑五个戏俑正在作场……。一九七二年发掘的稷山马村金墓，一九七八年发掘的稷山城郊金墓和近年来襄汾发现的金墓中都有杂剧雕砖”。河南主要是古河内地区，一九八一年以前已出土三组完整的金代杂剧雕砖和石刻，笔者在《金代院本杂剧在河南的流传》一文中已作了一些考证。继之，于一九八一年夏又在该地区的修武县李万公社平陵村出土一幅金代杂剧石刻图颇重要，为进一步研究金代戏曲的演出情况提供了新的资料。

修武金代杂剧图刻在一口石棺上，除该图之外还有二十四孝图，均为阴线刻，线条流畅，造型逼真，人物形象栩栩如生，在美术史上也有一定价值。杂剧图刻在石棺的左侧占了大半段，位置显著，构图疏朗，主题突出，一目了然。■中共刻了十二个人物，分作三组，中间一组为两个杂剧演员在粉墨作场，左一人侧身而立，面向右方，头戴花脚幞头，身穿圆领大袍，腰束博带，两只长袖纽缠成麻花状，足穿靴子；右一人侧身面向左，与左一人相向呼应，左腿抬起作跨弓步未着地，身驱瘦小，深目高鼻，头戴尖顶小帽，簪花，身穿箭衣，两只长袖纽缠在身后，腰束护肚带，足穿靴子。此人之上，有字：“小石调嘉庆乐”，乐队共十人，分站两侧，左四右六。乐人的服饰除左后二人头戴展脚幞头之外，余皆戴无脚幞头类似东坡巾。十乐人有五人穿圆领宽袖长袍，袖宽下垂过膝。几乎着地；有五人穿圆领窄袖长袍，袖窄贴臂。穿宽袖长袍者腰束带无护肚，穿窄袖长袍者带下有护肚。十乐人所操乐器的组合为：左前二人腰挂腰鼓，鼓腔上有一团花长巾覆盖，两手张开作拍击状；左后二人把觱篥置于口吹奏之。右

前二人各右手执方响，鼓外周饰有花边，左手执桴棒敲击之，桴棒顶端为圆球状，右后三人中为首一人执拍板，二人执筚篥吹奏之；右侧最后一人两手各执一桴棒击大鼓正兴，大鼓置地有圆形鼓架，鼓侧有活环，为两枚鼓。这是一个由一大鼓、二腰鼓、二方响、一拍板、三筚篥组成的一支乐队，在为二人作场的杂剧伴奏。演唱的乐曲是属于“小石调”的《嘉庆乐》。此幅杂剧演出图与焦作出土金杂剧石刻画极像似，刻画的工力、风格，人物的形象完全一样，可以肯定两幅画出于一人之手。唯有此图乐队多一吹筚篥者，人物的位置又恰恰相反，而且此图有“小石调嘉庆乐”六字。焦作出土的金杂剧石刻画是嵌在墓壁上，此图是刻在石棺上。前者墓石有金承安四年(1144年)纪年，可证此画也在此时前后未远。

关于杂剧演员和乐人的服饰，颇为鲜明的皆为汉装，这表明金人统治下的河南杂剧仍然是沿着北宋杂剧的服饰发展着。艺人所戴展脚幞头、无脚幞头(巾子)、插花幞头和簪花小帽等，均为汉人制度。《新唐书·车服志》：“幞头起于后周，使武事者也。”宋代的幞头不分贵贱通用之，从宫中女官到女乐人也常用之，两脚的形状变化很多，有弓脚幞头，卷脚幞头，两脚稍上屈者名“朝天巾”，又有展脚幞头、卷脚幞头，两脚稍上屈者名“朝天巾”，又有展脚幞头、交脚幞头诸型。宋人沈括说：“幞头一谓之四脚，乃四带也，二带系脑后垂之，折带反系头上令曲折附顶，故亦谓之折上巾。……本朝幞头有直脚、局脚、交脚、朝天、顺风凡五等，唯直脚贵贱通用之。”可见幞头是宋代流行之冠式。尖顶小帽簪花也是宋人冠式，《东京梦华录》卷七〈驾

回仪卫》云：“驾回则御褰小帽簪花”，可见宋皇上也戴此冠式。无脚幞头则辽人（金的前世）在宋京师使者也冠，见《东京梦华录》卷六（元旦朝会）云：宋皇上召见各国使者，朝廷旋选能射武臣伴射……一褰无脚小幞头子，锦袄子辽人，踏开弩子，舞旋箭”，显然是辽人着了汉装。从而我们就不难理解金杂剧人物的冠式了。杂剧人物所穿长袍也是汉装，我们知道汉人把长衣服通称为袍，古代的袍是指套有旧丝绵的长衣，《礼记·玉藻》云：“紃为茧，缊为袍”。孙希旦集释：“紃与缊皆绩茧棼之，新而美者为紃，恶而旧者曰缊，衣以缊著者谓之袍。”金为女真族，是穿袄（缩襦）不穿袍的。这充分证明金朝的势力虽已到了河南，但宋杂剧所使用的汉人服饰仍在顽强的沿用着，我们用宋杂剧雕砖的人物服饰作一对比，便可证明这个说法是正确的。

关于乐器和乐器组合。这个乐队共十人，其中大鼓一、腰鼓二、方响二、拍板一、鼙篥四，是一支打击乐和吹奏乐相结合的乐队。这些乐器宋代皆用之。大鼓：《文献通考》“乐考”云：“教坊鼓，其制如大鼓，蟠龙匝鞆，有架有趺，今教坊所用鼓制如此，”表明宋代教坊杂剧和乐队中已使用大鼓了。腰鼓：形状如陈旸《乐书》云：“大者瓦，小者木，皆广首纤腰。”此图中腰为木制纤腰，巩县北魏石窟造像中已有此鼓，隋唐时代更为流行，所谓隋九部乐、唐十部乐中的西凉、龟兹、疏勒、高昌、高丽诸乐部中均有腰鼓，宋代仍沿用，金代使用腰鼓，因女真族源于东北，与高丽（朝鲜）相近，乐器无大差别。方响：也为宋代乐制，据叶梦得《石林避暑录话》上说，宋朝大乐循用旧律，因方响音

节太高，“其声嗷杀而衰甚”。宋太祖时，乐官和峴把方响降一律（半个音）。景祐年间（1034——1037年），又有李照校正古制，以为方响比古代高五格，遂又下降三律，结果音又反低了，人们不以为然，废而不用。到皇祐年间（1049——1053年），阮逸、胡瑗再校定方响之音，止了和峴下降的一律，众议仍与诸乐器不协，便重新制造方响以诸音为准。又据《文献通考》“乐考”云：“方响，后世或以铁为之，教坊燕乐用焉非古制也，非可施之公庭，用之民间可也。”说明方响到了宋代有较大的改革，而且用铁制成，一般公庭不用，只使用于教坊和民间，此图中的方响为圆形过去识为手鼓不妥，应为方响，金杂剧依然使用方响，亦宋乐制之遗风。拍板：古代歌舞用拍手（扑）掌握拍节，唐代开始胡乐中以拍板代替拍手，《文献通考》“乐考”云：拍板长阔如手，重大者九板，小者六板，以韦（皮）编之，胡部以为乐节，盖以代扑（拍手）也。……宋朝教坊所用六板，长寸，上锐薄而下圆厚，以檀若桑木为之”。可见宋代用的小拍板。此图中拍板为大拍板，沿用了胡部乐制。箏：南北朝时传入中原地区的胡乐之一，又名箏，隋唐宋金继续沿用。宋人高承《事物纪原》云：“箏出于胡中，或云龟兹国也。徐景山云，本胡人牧马，截骨为筒，用芦贯吹之，以惊群马，因而为箏，以成音律。今胡部在管音前，故世亦云头管。”又据《文献通考》“乐考”中说，宋朝每春秋圣节三大宴时，教坊献乐中《林钟角》、《小石调》、《双调》诸乐曲所奏乐器中均有“箏”。《辽史·乐志》记载“散乐器”中也有“箏”并排在诸乐器之首：“散乐器：

觿篥、箫、笛、笙、琵琶、五弦、篪篴、箏、方响、仗鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓、鞞、拍板。”辽为契丹族是金女真族之前代，所用乐器与宋乐略同，此图为金代散乐，《辽史》所载乐器在此图中均存在，可见金代散乐是继承了宋、辽的乐器，这些乐器是中原汉族传统乐器与胡乐的混合，它代表了北曲所用的乐器组合。这些乐器组合在民间散乐中未必全用，从出土文物看是以打击乐器为主，有大鼓、腰鼓、方响、拍板。吹奏乐以觿篥为多，不见弦乐，演奏起来调子欢快、节奏鲜明、气氛壮烈，与南曲以丝竹为主的靡靡之音有显著的不同。明人徐渭《南词叙录》云：“今昆山以笛、管、笙、琵琶按节而唱南曲者，亦吴俗敏妙之事，”“今之北曲，盖辽金北鄙杀伐之音，壮伟狼戾，武夫马上之歌，流入中原，遂为民间之日用”。徐渭生活在浙、闽、粤一带，对南曲颇有研究，且不说他褒南贬北之偏见，但他却也道出了南曲和北曲的不同音乐风格。

关于调和曲。此图上标有“小石调嘉庆乐”六字，这种在杂剧图上标有演唱调式和曲牌的文物，不要说河南，就是在全国有史以来还是第一次发现，它的历史价值是不言而喻的。“小石调”是北曲中的一个调式，据元人周德清《中原音韵》上说，金元时“大凡声音各应律吕，分于六宫十一调”。元燕南芝庵《唱论》把六宫十一调称之为十七宫调，并把各宫调的性质和音乐的情感作了高度概括：

仙吕宫	清新绵邈。	南吕宫	感叹悲伤。
中吕宫	高下闪赚。	黄钟宫	富贵缠绵。
正吕宫	惆怅雄壮。	道 宫	飘逸清幽。

大石调	风流酝籍。	小石调	旖旎妩媚。
高平调	条物澁漾。	般涉调	拾掇坑堑。
歇指调	急并虚歇。	商角调	悲伤宛转。
双调	健捷激袅。	商调	凄怆怨恭。
角调	呜咽悠扬。	宫调	雅典深重。
越调	陶写冷笑。		

我们可以看出“小石调”是金元时的十七宫调之一，具有“旖旎妩媚”的音乐美感。北曲各个宫调都是联曲成套的，据《中原音韵》上说，元代的“小石调”联曲有五章，即《青杏儿》、《天上谣》、《恼煞人》、《伊州遍》、《尾声》，无此图所标示的《嘉庆乐》，这可能是时代的变易，联曲也有变更。据《文献通考》（乐考）上说，宋代皇上春秋三大宴时，教坊献乐奏十八调四十八大曲，其中奏第十“小石调，其曲二，曰《胡渭州》、《嘉庆乐》。”还提到奏“法曲”中有“小石调献仙音，乐用琵琶、箏篪、五弦、笙、觱篥、笛、方响、拍板”。乐器比较复杂，与此图相比没有鼓，而多了不少弦乐，这可能是时代不同和雅俗不同的原因。表明《嘉庆乐》确属“小石调”的联套曲，至少宋、金如此。金以后《嘉庆乐》这个曲牌就很少见到用，甚至“小石调”在元以后也不为戏曲所沿用了。

关于图中杂剧的表演，为二人作场杂剧，其人物形象与焦作金代石刻《兰陵王》完全一样，我在本刊一九八一年第三期上已作了较详细地考证，这里省略。本文权作那篇文章的补充和修订，不当之处，请读者指正。

西华县文化志

(戏曲部分摘编)

第一节 豫剧

豫剧，在建国前通称河南梆子，是西华主要剧种之一。二十世纪三十年代以前，西华一带河南梆子唱腔，皆为豫东调。至三十年代中期，受扶沟名演员陈素真、赵义庭之感染，祥符调开始在舞台“兜风”，但多为“挖腔”时偶尔模仿，聊作标新罢了，未能形成风格。多数老艺人则仍以固有之豫东调为宗，相传流长。至五十年代前后，西华戏曲为重建萌发时期，新一代豫剧演员已开始运用豫西唱调。1950年旦角名演员桑振君来西华后，对豫剧舞台艺术影响很大，她对豫东、豫西、祥符各流派之特有调门综合运用，声情相配，效果感人。这种不拘泥一格的唱法，也是西华豫剧演员相承共鸣之模式。直到八十年代，西华县城乡豫剧之唱调皆不能独称某种流派。

五十年代初，著名须生演员梁振起来西华演出，其唱调独出一家，在某些唱段表达高亢豪放，连板垛句前落后起，唱腔艺术与众不同。后经艺界评舆，称之为沙河流派，不但调门板式有异，而且抑扬顿挫难度较大，西华豫剧界多不功此。故当时虽有流派代表人物，而却未能使沙河流派在西华文脉相传，亦憾憾事。

至于所取戏目，各时期虽不能截然相分，但主要流行亦有差异；三十年代前后豫剧主要戏目有《反阳河》、《樊梨

花征西》、《斩英盖》、《打金枝》、《雷音寺》、《对花枪》、《南阳关》、《反西凉》、《火焚纪信》、《平安王》等；五十年代以后开始上演新编剧目，如《志愿军的未婚妻》、《司马茅告状》、《张羽煮海》、《春香传》、《十五贯》等；上演传统剧目主要有《蝴蝶杯》、《大狼山》、《秋江》、《杨香五盗杯》、《桃花庵》、《三上轿》、《宝莲灯》、《秦香莲》、《杨八姐游春》等。七十年代前后，西华仅有一豫剧文工团。主要上演戏剧，多为全国统一批准节目。如《智取威虎山》、《沙家浜》、《红灯记》、《龙江颂》、《槐树庄》等。八十年代前后重新开放传统戏，新编和改编节目亦日益繁多。其主要上演节目有《红灯照》、《杨门女将》、《穆桂英挂帅》、《穆桂英下山》、《打金枝》、《打銮驾》、《花打朝》、《三哭殿》、《佳婿乘龙》、《少国公》、《呼家将》等。

舞台设置：建国前，西华任何剧种之舞台设置，几乎千篇一律。大部是露天高台演出，前场一桌两椅，成定型布局，讲究者设以桌裙椅垫。场面人员列坐侧后，满台人影楚楚，然习惯如此，亦不为赘焉。1952年西华职业豫剧团开始绘制布景，六十年代设置音响电器。而个别农村业余剧团则至1978年以后方有上述设施。

乐器沿革：三十年代以前，豫剧弦乐仅用两把京胡一把二胡。至三十年代后期，京胡改用梆胡（板胡）作为领弦，以二胡和之。五十年代增设笙、笛或扣子。六十年代以后，小提琴、大提琴、三弦、琵琶等乐器亦先后进入舞台乐队。

女演员：女演员建国前称为“坤角”，盖以乾男坤女之

谓也。建国前西华河南梆戏以及其它戏曲，都是以男扮女，无坤角女演员。三十年代前后，西华虽已有坤角登台，然皆系外地班社来县演出者。当时无论其团体技艺如何，只要有坤角，就能招徕观众。此一事物的开端，人们既享受其艺术之美，又叵测褻渎其身，封建社会女子问世实难逢源。建国后，西华从1949年起，青少年女演员开始大批拥上舞台。

第二节 曲 剧

二十世纪三十年代以前，西华尚无曲剧。以后逐渐在社会上流传，但只某些人聊作娱乐片断哼唱而已。因曲调动听，一但萌芽，就有发展。至三十年代中期，地方学校和社会团体已开始用曲剧排演节目。至于西华正式出现曲剧团，乃是在1940年前后。当时有某部队60团驻扎西华，其随军剧团是曲剧，在城内长期演出，熏染至深。后经王贯楼村张中岳主持，联合县城曲剧爱好者成立西华第一个曲剧团，名曰曲剧研究社。虽设备和演出均不景气，然亦缺者为贵。此时曲剧舞台伴奏，仅一把大弦，一付手板，别无其它。一切走场过门，全赖大弦以曲牌旋律处理。后来有人配以胡琴，高低相伴，音甚谐调，乃常用为例焉。1939年至1949年的十年中，西华戏曲基本上皆消声匿迹，无甚活动。建国后在西华曲剧与其它剧种相比，复苏发展较晚。概于1976年以后，受外地曲剧腾达之影响，乃在农村崛起。至1982年，西华农村业余曲剧团已有十四个，占全县业余剧团的27%。这时曲剧场面伴奏，业经重大改革，开始仿用锣鼓以及增设笙、管、三弦、小提琴之类乐器。

在演出节目上亦有时代差异；建国前，多以“文”册戏为主，当时盛行节目有《花厅会》、《狐狸仙闹书馆》、《李豁子离婚》、《黄翠莲采桑》、《状元祭塔》、《婴孩记》等。1976年以后，曲剧除上演主要传统节目如《风雪配》、《卷席筒》、《白蛇传》等以外，其它上演节目基本与豫剧相同。

第三节 道情戏

道情戏系河南地方性稀有剧种，原始于道情筒之演变。道情筒起源于宋代，至明清已流传很广。其筒以直径十公分之矛竹制成，长四尺许，用油布裹之。筒口一端张以薄皮革（或猪水包），用手拍击，冬冬作响。唱者将筒挟于左腋下，左手执筒板作节拍，右手击筒填补间歇，与单大鼓书演奏雷同。民国初年，西华尚常见于世，至1950年前后，道情筒已逐渐减少。在残存时期，西华东北乡龚楼村一带，人们已开始运用道情腔调唱坐摊玩会，配以弦乐锣鼓。由道情筒一人独唱进而成为多人配角。约在1920年前后，龚楼村有一名叫龚长法者，谙熟道情曲调，龚楼、解庄村民随他拜师学艺者良多，久之乃设台演唱，形成班社，名曰道情班。开始多为小段对唱，不做动作，不动身段台步，且化装简单。如道情传统小戏《撕蛤蟆》，即是以二人出场，站立前场对唱而已。以后逐渐发展，沿用豫剧场面，备置服装道具、开始排演多场大册戏。然其唱做过场，多属模仿，自出心裁、自行编导。由于曲调动听，亦颇受人称道。后来，龚楼道情班因黄水泛滥而告终。

建国后，龚楼邻村孙董，利用当地道情传统，聘请龚长

法为教师，会同老艺人并吸收部分青年演员，由该村生产大队组织成立一个道情剧团，虽一切设备简陋，但群众热爱这一剧种，演出甚是活跃。直到1966年“文化革命”开始，才散班停演。

寻根求源，西华龚楼、解庄乃道情戏鼻祖之乡。此一剧种在建国后未受县文化部门重视，对群众已经自发的道情剧团，亦未经系统整理和扶植。而在1954年，老艺人龚长法却受太康县聘请，作师培徒，建立一个职业道情剧团。经过他们协同挖掘、改革、整理、编导、唱腔改良等一系列工作，使道情脱俗立范、艺术效果更上一层楼。于是太康县道情剧团于1955年问世成名。

中国共产党十一届三中全会以后，龚楼邻村田庄生产大队于1979年又成立一个业余道情剧团，以龚长法之徒弟王自明为教师，摩拟太康道情新调，甚受当地群众欢迎。该团主演有张喜云、付唤枝、石美荣、解国照、张芝、解金然、石喜莲等。

道情传统节目有：《刘公案》、《雷公子投亲》、《卖爱姐》、《小五代》、《蜜蜂记》、《王金豆借粮》、《李天保娶亲》、《双拜寿》、《张廷秀私访》等。

第四节 锣 戏

距西华县城百里西域边境，有一大寨、名曰七里仓，是西华一个边远之乡。地处偏僻，且寨大人多，历来文娱生活贫乏。约在1860年前后，七里仓由何姓族人发起成会，以会养戏建立一锣戏班。至于锣戏何以在此安家落户已无从了解。开始由何东方为会首领班，至1900年后，由何臭领班，

并负责教戏。当时锣戏在西华乃稀有剧种，演出时以太平车四辆，合并为台，服饰道具亦甚简单，一般头有帽腰有带随身衣服即可出场。无女演员，伴奏无弦乐。场面乐器主要有尖音竖笛（小喇叭）一支，长不盈尺，大喇叭两个，管长三尺许。笙两把，膜笛（贴有竹膜之横笛）一只；打击乐有大饶、大钹、鞞鼓、梆子、战鼓、手板、小锣、大锣。演唱时尖音小喇叭先作前奏，叫“锣唱头”，以笙托音，中隔和过场均以大饶大钹出奏。婆旦以尖音小喇叭伴奏为主，黑、红、净则以大喇叭、饶钹和之。唱调开句似白，最后多用尖噪拉腔。特点是纯朴有力，词句清楚，善开武戏。

七里仓锣戏班在建国前尚断续演出，但已不为人们称道。建国后由于其它剧种之兴盛发展，锣戏似无争鸣能力，渐行自弃。久之，原有老艺人相继去世，至1982年该村只剩旦角何生、生角潘贵生二人，但均已九十多岁。锣戏剧种在西华已频于绝种状态。

第五节 二夹弦

二夹弦戏曲，相传已有二百多年历史。起于冀、鲁、豫连壤一带。在豫东、冀南、鲁西南、皖北广为流行。因其主要伴奏乐器为“四胡”，它是由二股马尾分别被四根琴弦夹着进行演奏而得名。唱腔清新活泼，委婉甜美，为群众所喜爱。

西华二夹弦起源有两处，一是西华营公社吴庄，一是聂堆公社古楼营，两村相距甚近。吴庄吴奖德，其子吴玉伦、吴国保乃吴庄最早二夹弦演员，但均从事外出搭班或出聘为师，未能自成班社。古楼营二夹弦戏班，有百余年历史，由

濮阳、滑县等地引进。传至1930年前后，戏班已具相当规模。当时教师有张德胜、张德印二人，谢怀珠领班，全班三十余人。经常巡回在宝丰、鲁山、正阳、汝南、平舆、新蔡、项城、淮阳、太康、扶沟等地演出。当时主要传统节目有《孟姜女哭长城》、《雷保同投亲》、《南阳关》、《大铁山》、《金刀记》、《全家福》等。至1937年以后，因受长期水、旱灾害所迫，乃散班停演。建国后于1951年恢复，名为古楼营二夹弦业余剧团。1953年曾赴开封光明剧院上演。当时该团受到县文化馆重视培植，不断调县演出。全国共有演奏人员五十多人，王东兴、谢兴让领导。经多年培植，能演出五十多个节目，常到豫南豫西等县巡回演出。1956年经县推荐，参加许昌地区戏剧汇演，获一等奖；并参加过省戏剧汇演。1958年支援“大炼钢铁”，调宝丰韩庄，隶属韩庄“钢铁指挥部”，这时剧团演职员享受工资制待遇。1959年在韩庄又参加许昌地区戏剧汇演，再次获得一等奖。1959年底，西华县副县长谭风岭驱车至韩庄将该团召调回县，交属县文教局管理，住南关林场，命名为西华县二夹弦剧团，意欲留县，但终因原非正式职业剧团，无法处理，乃于1960年2月将全团下放回乡。从此该团一落不起。至1976年以后，古楼营二夹弦重整旗鼓，再次以业余剧团形式恢复演出。未几，却因内部各种因素，于1981年再次散班。

（西华县《文化志》编纂组）

新安县文化志

(戏曲部分摘编)

一、剧种分布

全县所辖十三个乡均有戏曲，剧种有豫剧、曲剧、越调和怀梆等，怀梆属稀有剧种。据1983年统计，经常活动的剧团，有豫剧32台、曲剧34台、越调3台，怀梆1台，共计70台。它们中间最早的建团于清宣统年间，大部分在十九世纪末，二十世纪初都有之。其特点为农闲学戏，农忙种地，演出时间大都在春节前后及二、三月。活动地点以农村庙会为最盛，范围大都在本县境内，有的也到邻县及邻省进行演出活动。解放后，党和人民政府十分重视工农业余戏剧活动，特别是粉碎“林彪江青反革命集团”以后，曾几次组织业余剧团来县汇演。1982年，县选拔业余剧团参加了洛阳地区职工、农民业余会演，演出曲剧《三嫂教子》和《上车之前》，获得业余汇演三等奖。1982年，城关青年曲剧团和五头越调剧团经洛阳地区批准为半职业剧团。

城关青年曲剧团

1951年，在县委刘岐山政委的倡导下，城关镇成立了红光剧团，团长李中岳，副团长潘延秀，剧种为曲剧。演出剧目有时装戏《比过年》、《争自由》、《思想不能麻痹》、《邱东林的下场》、《取缔会道门》、《警惕不法地主》、《河神娶妻》、《不能走那条路》、《婚姻自由》等，对群众进行阶级教育，破除封建迷信思想，有力地配合了土改活

动和农业合作化运动。《邱东林的下场》一剧曾到洛阳地区汇报演出。1959年，曾一度停止活动。1960年，由廉东方负责再次组织“红光剧团”。“文化革命”期间，“红光剧团”解散，组织了宣传队，演出现代戏《红灯记》、《掩护》、《三月三》等。1970年，又以“红光剧团”名义，在县城大操场演出。1981年正式恢复剧团，改为“城关青年曲剧团”，由郭东有负责，并开办戏校，充实人员，不断在本县和邻县城乡演出，后于1983年秋解散。

五头越调剧团

五头越调剧团成立于1944年，人员有32人，负责人是王克、王明祥。演出剧目有《秦雪梅吊孝》、《破洪州》、《长寿山》等二十多个，常在本县及邻县演出。

1982年被批准为半职业剧团，曾到洛阳郊区、济源、三门峡、晋南等地售票演出。该团于1983年解散。

峪里怀梆剧团

峪里公社东西南三面环山，北临黄河，为新（安）、渑（池）两县交界处的偏远深山区，民国时期属渑池县管辖。这里的怀梆戏约于民国初年由沁阳（旧怀庆府）传入，本世纪五十年代流行于峪里、东山底、石曲、塔地。后来有的地方剧团停办，有的改为其它剧种，只有麻峪大队的怀梆剧团保留到现在。

麻峪大队怀梆剧团始于1935年。

由梁士毛组织村里的戏剧爱好者成立海神班，排练的剧目有《收王虎》、《收马岱》、《打雨京》、《穆连女征西》、《反徐州》等。

解放后，随着文化事业的发展，怀梆剧团也不断到外地聘请导演，增排剧目。

“十年动乱”期间，曾一度停止活动。1978年古装戏恢复上演，怀梆剧团也旗鼓重张，在我县农村文艺园地里独占一枝，与其它剧种平分秋色。

二、职业剧团

解放前，本县没有固定的职业剧团，只有两个私人成立的所谓“行戏班子”，常在我县及山西、河北等地演出。这样的班子，人员不固定，职业无保证，倍受奔波流离之苦，常年不得温饱。解放后，党和人民政府非常重视戏剧事业的发展，在县委和县人民政府的领导下，职业剧团从无到有，逐渐走上正规。

一九五三年秋，在县委的倡导下，商联会拿出1800元买戏箱，调城关镇镇长郭守珍任政治指导员。邵会友为团长，正式成立了第一个职业剧团——“豫新剧团”。全团40多人，剧种为豫剧。主要演员有黄德芳、黄林子、张振业、王小常、吕根修、张申旺、师明贤、陈雪芳、刘艳云等，司鼓郑洪恩、陈广福，琴师张大坤。串演传统古装戏《香囊记》、《对绣鞋》、《洛阳桥》、《贩马记》、《火焚绣楼》等。剧团初建，设备简陋，没有布景。本县也没有剧院，常在县内乡下露天演出，也到邻县流动演出。

1954年元月，由郭守珍、刘琳（当时任文化馆副馆长）、张振业、吕根修、郑红恩、张大坤等八人，带县政府介绍信去接“铜川合众剧团”，与豫新团合并，成立了“新

“新安县合众豫剧团”，人员扩大到60人。

新成立的“合众豫剧团”，无论人员和设备，都比以前充实，添置了“电打布景”，揭开了本县戏剧历史上新的一页。

为了培养新生力量，合众豫剧团于1954年招收学生，开办戏校。李玉白任戏校主任，王久峰、肖自立、程宝禄等担任教练。

1957年，原合众豫剧团改为“新安县豫剧一团”，在原戏校的基础上成立了“豫剧二团”。二团有50余人。当时两团上演的《刘介梅》、《东风烈火》、《母亲》为本县职业剧团首批上演的现代剧目。

1959年3月，两团人员经过调整，以二团为基础成立了“新安县豫剧团”，以一团为基础成立了“新安县曲剧团”，这时，两团并驾齐驱，各显其长，开创了新安县戏剧史上的一个兴旺时期。

1962年4月份，两团合并，下放人员改为豫剧团，三个多月后又分成豫剧团和曲剧团。

1964年秋，豫、曲两剧团都停演古装戏。

1966年3月和8月，豫、曲两团分两次下放人员，9月份两团合并为“新安县曲剧团。”同年，曲剧团价值六万余元的古装戏服装被当作“四旧”，付之一炬。部分演员也遭到批斗。

1968年年底，县曲剧团被宣布为旧剧团彻底“砸烂”。1969年2月，组织了一个二十几人的宣传队。同年九月，又收回了原曲剧团的全体人员。成立了“新安县文工团。”

文工团只准演“样板戏”，其它戏一律不准演。演“样板戏”需要扮演战士和群众，文工团于1969年和1970年招收了两批学生跟团学习，边学边演。

1974年，由文教局副局长刘永汉负责，通过考试的办法，招生50人，第三次开办戏校。

1977年初，文工团排演了一度停演的现代戏《朝阳沟》，深受观众赞赏。

1978年夏，文工团开始恢复上演古装戏。第一个剧目是《宝莲灯》。

1980年，县委宣传部、文化局决定以原文工团为基础成立“新安县曲剧团”，以戏校为主成立“新安县青年豫剧团”。曲剧团由韩成铭任党支部书记，高先儒任团长，开始时有80余人，后经整顿，稳定在70人左右，青年豫剧团先由吕明和负责，后由翟奇英任团长，郭金声任指导员，人员58人。（附表略）

三、农村业余剧团

“看唱、赶会”是广大群众最喜爱的一种娱乐方式。把本村青年组织起来三二十人，于农闲春节期间，学上几本戏，购买些简单的服装道具，那怕是露天土台，土腔土调，父子兄弟、三邻四友、台上台下，来一个自演自乐。土说法叫“轰戏摊子”，应该说是办“业余剧团”。这是人人乐为的文化活动。就是在那民不聊生的封建专制时代，劳动人民于春节、庙会期间，也要想法演几天戏，凑凑热闹，聊以自娱。

所以，本县农村业余剧团，由来已久。解放前已有基础，解放后更有发展，现在基本上是遍及城乡，较大村庄都有一“团”。每到春节期间，全县境内往往是彩楼相望，鼓乐相闻，百戏同庆，一片欢腾。如董沟、庙头、许村、梁庄、曹村、南李村、仓头等处的业余剧团，人员充足，阵容整齐，服装导具齐全，可与半职业剧团相媲美，参加县春节会演，均获好评。石井、西沃还办了戏校，聘请导演，为业余剧团培养新生力量。（附表略）

（新安县《文化志》编辑室）

“阿娇只合深闺藏”

——谈禁止妇女看戏

韩德英

“阿娇只合深闺藏，
看戏如何说大方。
试问梨园未演日，
古来闷死几娇娘。”

这是清朝乾隆年间李绿园在《歧路灯》第四十九回中，描写了开封山陕庙很多妇女看戏的情景后，所发出的咏叹。从这四句诗中可以看出，李绿园也是封建礼教的卫道士，是反对妇女外出看戏的。一些封建官僚在任上禁止妇女看戏，也往往在县、府志里当作他们的“德政”、“宦绩”记载下

来，以便流芳百世。如清乾隆十二年(1747年)《续修长葛县志》记载：“刘大观，字冕南，湖广大冶人。由选拔教习，授长葛知县，禁止妇女，不许看戏、烧香，葛俗为之一变，有移风易俗之功。”清末的徐珂在《清稗类钞》中记有一则《河南妇女看戏》，也是讲禁止妇女看戏的。有位清朝官员一到任就禁止妇女入庙看戏，但不能禁绝，他就“眉头一皱计上心来”，他既不罚款，也不问罪，而是采用了一种特殊的方法。在这里不妨将此文抄下来，以供读者一观：

“咸丰时，张观凤淮以道学自名，尝官河南府(即洛阳——引者)知府，甫下车，即禁止妇女入庙观剧。虽畏法暂戢，而皆移城外四郭之祠庙，每演戏，妇女辄空巷往观。一日，西郭某庙又演剧，张微服往，携胡床，坐庙门外。命役守后门，男子悉驱出，乃令役宣言曰：‘官谓若游庙，辈必爱僧徒，将命一僧背负一妇而出，于是众乃相持而泣。郡绅闻之，急诣张，为之缓颊。自是穷乡小市，妇女且不敢入庙矣。’”

在封建社会，虽然采取种种办法禁止妇女看戏，但哪能禁绝呢？妇女们还是要冲破封建牢笼，而走向社会，去争取人身的自由和精神的快乐。清宣统二年(1910年)开封建成了一个现代式的剧场——丰乐园，开始改变了不准妇女入园看戏的旧规。该园设前后门，男女分别出入，入内看戏也男女分座。“阿娇只合深闺藏”的封建“规范”，开始冲破了。当时还有人作“丰乐园竹枝词”记其事：

爆竹声中献岁忙，
舞台诘午便开场。

楼厢巧划鸿沟界，

惠普深閨此破荒。

由此看来，准许妇女入“丰乐园”看戏，在河南已是破天荒的大事了。1911年辛亥革命爆发了，推翻了清王朝，结束了两千多年的封建社会，妇女们的社会地位也在斗争中不断提高。入园看戏，男女分座也逐渐变为男女可以混座了。但真正的妇女解放，男女平等，还是在新中国成立之后。

1985年7月22日

伶隐汪笑依在汴二三事

陈雨门

京剧著名须生汪笑依，旗人。清光绪年间进士，署河南太康县知事（即县长），有政声。推翻清鼎后，寄寓大梁之夷门（今曹门）。博闻强记，兴趣广泛，诸如琴棋诗画，花鸟鱼犬，以及曲艺二簧，无不内行。尤以诗钟灯谜，更所偏爱。因有芙蓉癖，且挥金如土，致阮囊羞涩，穷愁僚倒。初则排遣郁闷在开封马道街“丰乐园”，仅偶尔地“打炮”，继而迫于生计，不得不在“桂仙茶园”（现市消防队驻地）作长期地下海。据开封里城八十岁以上的老人谈，其唱腔初效汪某，嗣自辟蹊径，以喉音为主，兼用唇、舌、牙、齿。吐字真，润而甜，成为新声，遂誉之为“汪派”。所演剧本，均自编写。最初在汴上演的《马前泼水》，一举成名，

灌成唱片，风行海内。但此剧情节，有辱女性之嫌，并不满意，亦非其演戏之初志。从后来他继续所编演的《党人碑》《哭祖庙》，《桃花扇》，《贫女泪》等等的内容来看，无一不是忧国忧民，有所为而作，有所感而发。他有“小照自题”二绝，其一：

历史四千年，
成败如目睹。
同是戏中人，
跳上舞台舞。

其二：

隐操教化权，
借作兴亡表。
世界一戏场，
犹嫌舞台小！

俨然诗人之诗，反对战争、拥护和平，溢于言表。深为当时梁任公（启超）所赏识，赞之为“伶隐”，“戏剧改良家”。

最近经开封里城一位老人谈，尚能记忆其在汴寓居时自题的一付堂联，联云：

看我非我，我看我，我也非我；
装谁像谁，谁装谁，谁就像谁。

仅用了八个单字，竟出色地概括出演员在表演中，由装扮角色，到创造角色，以至深入角色的过程，是不容易的！大概这是他的座右铭吧？！笔者认为能做到“装谁像谁”，乃是每一个艺术家表演者所必须追求的艺术境界，言为心声，从

这付联语中，汪笑侬确是深知其中三昧的，也更感到未能聆其音韵，睹其艺术表演为憾事了。

又悉：在开封寄居期间，曾取材波兰故事，编出一出大型多幕的外国戏，剧名为《瓜种兰因》。全剧十六大本。计分议院、教会、跳舞、订约、侦探、阴谋、暗杀……等场。举凡波兰国家的政治形态，社会风习，人情险恶，各方面无所不包。戏的思想主题“以国家独立为宗旨，依外人则亡，非结团体，用铁血主义，不足以自存……”。京剧用时装表演，在当时已属大胆地创新；而编剧者借外国人之嘴，敲起“国亡无日”的警钟，更是难能可贵。稿成，限于种种困难，在开封根本不可能演出，所以后来只有带到上海去了。

这个剧，到沪出演于“春仙茶园”。连台演出，每本历时十日，深受各界欢迎，盛况空前。

又：开封每逢元宵，书店笔庄，货栈银号，例张迷灯，悬之街衢，任人猜射。汪笑侬自称对灯谜有嗜痂癖，灯节三夜，遍游全市，所得谜彩，装之大竹提篮，无不满载而归。但亦自成谜社（命名笑社），自制新虎，设灯一夕，多有惊人之作，为汴地文虎专家所叹服。流传的趣事，有：谜面仅一“尔”字，射蒙经（即三字经）句二。谜条注明“中者以狐腿皮裘一件为赠”。谜彩之重，空前未有。因之引人注目，射者云集。朔斯道者，知为难猜之精品，谜坛所谓“看家虎”也。

二十年代，灯节之三夜，凡谜灯挂出，只要灯前有猜者，虽东方欲晓，但天未大亮，按例亦不得撤去，否则即责

之为不恭。

有某孝廉（举人），开封射谜之名手，连续三夜，对灯苦思默想，不时查对《蒙经》，以至呕血，而不得其解。嗣经揭示谜底，乃“孟子者，七篇止”。盖《孟子》全书共七章，“尔”字为最后一句“则已无有乎尔”之“尔”，即全书七篇终了之一字。暗扣“止”字，颇具巧思，足证制谜者为有心人，别开生面，尚不多见，一时传为佳话。

现在开封市流传有他的自喻谜：“伶官”射四书句一。谜底“学而优则仕”。“遇有舞台便演出”射成语句一。谜底：“逢场作戏”。“头子”，射戏剧术语一。求风格。谜底“配角儿”。“小生这厢有礼了”，射《孟子》句一。谜底“平旦之气”。“狮子玩不开”，射剧目一。谜底“困河东”。“汴京禁止演剧”，射诗经句一。谜底“无敢戏豫”。等数条，多属自嘲之词，并非得意之作。然现身说法，语含幽默，亦颇堪玩味。

入沪后，对汴友好及戏曲发展动态，时有函询，如有告急，即解囊相助。吹古台之“醒豫舞台”之“醒豫”。即其命名，并特书匾额，派人专程送汴。

遗作有《笑斋诗存》一卷。“诗钟”五百首。灯谜千余条。据悉：除诗集在沪出版外，余均散失。惜哉！

1985年9月于大梁无梦楼

老一辈戏剧家关心河南戏研

赵 竟

建国以来，我国老一辈戏剧家有不少人一直关心河南的戏剧研究工作。已故的周贻白教授和马健翎院长就是如此。

周贻白先生早在三十年代即致力于中国戏剧史的研究，成就卓著。他的著作有《中国戏剧史略》、《中国剧场史》、《中国戏剧史》、《中国戏曲发展史纲要》等。

马健翎同志生前曾担任西北戏曲研究院院长。他在四十年代创作的《血泪仇》一剧，演出后影响巨大，并带动了当时戏剧运动的发展，为我国戏剧文学留下了重要篇章。

五十年代初期，马老和周老即和我省从事戏曲研究工作的马紫晨同志（紫晨同志当时才二十一、二岁）建立了通讯关系，书来信往，共同探讨河南戏曲传统剧目、曲牌、音韵等方面的问题。从这里发表的两份影印件，即可看出他们对戏研工作和青年一代的无尚热忱。现在，二位老人虽已先后辞世，但是河南戏研工作之有今天，我们是忘不了他们的！

葉晨之

你的來信寄到上海，我即在此處工作，
現在又由上海轉遞，頗費周章，盼盼！

此信十之九白牌，清如金雀手新收令，你
知不知，但不知出自何處，其地知新在令，收
令，是江定水，二龍江定水，牌名新收，但其新
方，有許，是處，不便隨收，切一葉事，清如金雀
手何牌之音誤，其間確知為何何何何，僅得二
人，令答，實子園林和，出物福，其何知？

亦往征遷至均區，何知生香風第桃，清如金雀
手，對書，不升書，對書，不升書。

江定水江定水一由，古明院在胡院，何知知？

廣信院水風知，手扶胡手未滿，其自祥手
其，其自祥手，其自祥手（其自祥手）和其手，其
其，其自祥手（其自祥手）和其手，其自祥手，其
其，其自祥手（其自祥手）和其手，其自祥手，其
其，其自祥手（其自祥手）和其手，其自祥手，其

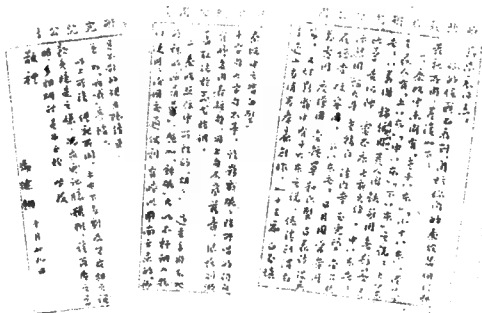
又人其自祥手一由，其自祥手和其手，其自祥手，其
其，其自祥手（其自祥手）和其手，其自祥手，其

我的回信，此信交還口標新胡院廿二號，
一得原信，可不以手隨上海，順祝

此信，一。

周知

四.四.一.一.一.



河南戏曲诀谚

编者按：河南地方戏曲诀谚，是河南戏曲艺术经验的总结。它的内容非常丰富，从编剧、表演、音乐，到练功、学艺、演出所应遵循的原则，艺术规律，程式要领，职业道德，及观众对演员、剧目的评论等等，在诀谚中都有扼要而精湛的反映，很值得我们蒐集、整理、注释和研究。“戏曲志”的编纂也将包括此项内容。

眼神功诀谚

王玉娥

当一个好演员，眼神是最重要的；眼神功如何，这从你出场后的第一个“亮相”即可看出。虽然只是一瞬间的“定场”，但功底的深浅已经显现无遗。在形体动作的表演中，一向是强调“眼为先行”的，只此已说明“眼神”在“戏”中的功能和作用。

眼为形之先。

眼为心之苗。

一脸神气两眼灵。

眼观鼻，鼻观心。

神不到，戏不妙。

心里有心，眼里有眼。

目中无人，心中有人。

上台凭眼，做戏凭神。

眼大无神，庙里泥人。

神在两目，情在面容。

三分扮相，七分眼神。

手到眼到，眼到手到。

眼里没有神，不算进戏门。

唱戏没有眼，早把行李卷。

做戏全凭眼，情景在心生。

顾到四面八方，要叫人人爱看。

别人哭的是泪，演员哭的是戏。

一身的戏在脸上，一脸的戏在眼上。

心与口合，口与手合，手与眼合，眼与身合，身与气合。

白眼呆，黑眼灵；白眼死，黑眼生；白眼斜，黑眼正；白眼奸，黑眼忠。

豫剧学术著作索引（资料）

袁小娜辑录

- 1、《豫剧通论》王培义 载 1924 年 12 月 15 日——1925 年 3 月 16 日《京报副刊·戏剧周报》。
- 2、《豫剧考略》邹少和 1936 年开封某书局石印出版。
- 3、《河南梆子谱》 责任编辑 朱赞庭 马紫晨
1953 年 河南人民出版社出版。
- 4、《河南梆子唱腔集》 马紫晨记录整理 1954 年 8 月
中南人民文学艺术出版社出版。
- 5、《河南梆子音乐》 路继贤 汪守欣编著 1954 年
中南人民文学艺术出版社出版。
- 6、《河南梆子唱腔选》 杨叶 周文谟 马紫晨记录整理
1954 年 12 月 东北音专出版社出版。
- 7、《河南梆子概述》 马紫晨著
1955 年 4 月 湖北人民出版社出版。

- 8、《河南梆子谱》 河南豫剧院
1956年 河南人民出版社出版。
- 9、《花木兰》(剧本与曲谱)赵再生 张北方记谱河南豫
剧院整理 1957年1月 河南人民出版社出版。
- 10、《拷红》(剧本与曲谱)赵再生 张北方记谱河南豫剧
院整理 1957年2月 河南人民出版社出版。
- 11、《豫剧曲牌音乐》 河南豫剧院艺术室音乐组记谱汇编
1958年 河南人民出版社出版。
- 12、《穆桂英挂帅》 马金凤 宋词整理 刘青 鲁滨记谱
1958年7月 河南人民出版社出版。
- 13、《常香玉唱腔集》(一、二)王基笑 赵再生 张北方
姜宏轩 梁思晖记谱整理
1958年9月出版。 人民音乐出版社出版。
- 14、《河南豫剧院时装戏唱腔选集》(一、二、三)
河南豫剧院艺术室音乐组汇编
1958年——1959年河南人民出版社出版。
- 15、《刘胡兰》(剧本与曲谱) 豫剧院艺术室音乐组设计
1959年8月 河南人民出版社出版。
- 16、《豫剧板胡演奏法》 刘盘亭 赵抱衡
1960年 河南人民出版社出版。
- 17、《豫剧源流初探》 冯纪汉 载1963年《奔流》杂志
1979年 河南人民出版社出单行本。
- 18、《略论常香玉的演唱艺术》 于林青著
1964年 音乐出版社出版。
- 19、《现代戏唱腔音乐会节目选辑》豫剧院艺术室
1964年11月 河南人民出版社出版。

- 20、《朝阳沟》(曲谱本)剧作者杨兰春 音乐设计 王基笑
姜宏轩 梁思晖
1964年音乐出版社出版。
- 21、《豫剧锣鼓经》 王豫生执笔
1965年 河南人民出版社出版。
- 22、《豫剧板胡演奏教材》 左清义执笔
1976年6月 河南人民出版社出版。
- 23、《人欢马叫》(曲谱本) 1978年河南省文艺工作室印
- 24、《李双双》(曲谱本) 王基笑 梁思晖 鲁本修编曲
1980年 人民音乐出版社出版。
- 25、《豫剧唱腔概论》 王基笑著
1980年 人民音乐出版社出版。
- 26、《群芳谱——河南名老艺人唱腔选》河南人民出版社编
1981年12月 河南人民出版社出版。
- 27、《常香玉唱腔选介》 常静之 1981年12月
河南人民出版社出版。
- 28、《豫剧锣鼓经》 胥东升 李献民
1983年10月 河南人民出版社出版。
- 29、《朝阳沟内传》(唱腔选集) 剧作者 杨兰春
作曲编曲 王基笑 梁思晖 朱超伦
1984年 人民音乐出版社出版。
- 30、《豫剧传统剧目简介》 艺生 文灿 李斌
1984年 河南戏剧研究所编印。
- 31、《豫剧各种调门唱法介绍》 王豫生编著
1985年2月 黄河文艺出版社出版。

五调腔传统剧目汇释

艺 生

第一章 周代故事戏

渭 水 河

武吉卖柴，经渭水河畔，遇姜尚（子牙）垂钓。让食不睬，吉怒。姜尚卜其当日必犯人命，武吉哀求破除，姜尚收为弟子，并告其破灾之术。

武吉进城卖柴，门军盘问，被武吉推死。文王（姬昌）将其划地为牢，百日后即被“黑眼定针”定死，武吉遵姜尚所嘱，挖地窖以破之。

文王夜梦飞熊（姜尚之影像）拍其左肩，醒后痛疼难忍。命散宜生解梦，得知必遇贤人。次日带领文武访贤，人报武吉尚在人世。传来询问，方知定心术被姜尚（号称飞熊）所破，由武吉指引，得见姜尚，封武吉为领路候。

文王封姜尚为军师，求其保朝，姜尚提出要坐车辇，文王拉纤，姬昌从之。拉至八百步上，文王欲止，尚再求几步，又拉八步，寸步难行。姜告知周朝江山八百零八年。文王苦求再拉，姜尚止之。

次日兴兵，在三伏之日，姜命三军备上棉衣棉帽，适遇冰冻岐山，冻死纣兵犬半，周军大胜。

据张成文讲述整理。豫剧、越调、京剧、秦腔、晋剧、

徽剧、汉剧、同州梆子、河北梆子均有此剧目。见《武王伐纣平话》及《封神演义》第二十四回。

出 庆 阳

外国进来石彦龙、石彦虎、石美荣兄妹三人，周夷王（姬燹）封美荣为西宫。周王醉卧西宫，李皇后进宫见驾，石妃不接，皇后闯宫，石妃诬李后以玉玺弑君。圣怒，命国舅石彦龙、石彦虎监斩李后。

大将李广在边关犒军，夜梦双凤相斗，星夜还朝，赶至法场，李后被石彦龙用药酒所蒙。李广用御赐避尘帕救醒皇后，问明原委，即以娘娘有孕，一刀不伤二命之由，进宫保奏被贬，李欲碰死宫门，三军劝阻。归家与弟李文商议，借用犒军之圣旨，佯为赦旨，将皇后救至李府。石氏弟兄回宫交旨，方知被骗，复领圣旨，剿杀李府，李母闻讯，坠楼自尽。李广弟兄换刀杀妻，战了七天七夜，未能闯出京门。幸得已故忠良徐伯父托梦，夜闯西南门，鞭打三簧锁，锉断九条链，杀出城去，李文中箭后又战死石彦虎。彦龙抱尸痛哭，未再追赶。

李文追上胞兄，起箭后丧命，皇后代腹中小王，封李文为蚺蜡神（即蚂蚱神，蚂蚱飞时发之响声，即李文所带之箭声）后，李广保其入山避难。

又名《双进忠》、《李文带箭》、《跑庆阳》。据张成文讲述整理。豫剧、越调、京剧、川剧、徽剧均有《双进忠》，宜黄腔、汉剧均有《庆阳图》，河北梆子亦有此剧目。

马踩庆阳

李广保娘娘之时，与山大王李刚结为弟兄。二李待夷王驾崩，扶小王登位，号为历王。

周历王夜梦殿前倒了白玉柱，殿后火焚翠花宫，命大臣解梦。李广恐周王受惊，将忧解为喜。李与西宫之国舅马丙发生口角，将其门牙打落，马丙唆使马妃诬奏当年李广保娘娘时与太后有染，周王怒斩李广，李太后出宫求情不允，太后羞怒，碰死殿前。李刚为太后作吊，方知兄长被绑斩桩。监斩官马千(马丙之弟)未到午时先杀李广。李刚怒斩马千后与侄儿杀出京去，赴潼关搬来王君可，打死马丙，围困庆阳，逼周王放出马妃，刀杀后马踩如泥，方息干戈，复保历王。

又名《斩李广》、《李刚打朝》、《反庆阳》。据张成文讲述整理。豫剧、越调、罗戏、京戏、川剧、秦腔、徽剧、汉剧、闽剧、河北梆子、同州梆子均有《反庆阳》，宜黄腔有《庆阳图》，怀调有《李刚打朝》。

麦里藏金

永和(永远和睦)县，大旱不收，乡里欲抢赵员外之粮渡荒。赵闻讯后，自动开仓放粮，领粮者甚多，独不见秀才李秉直前来。某日秀才忽来借粮，员外将一锭金子藏于麦内暗赠秀才。秀才磨面时见金生疑，责夫偷盗，逼夫请员外来家退金，员外不收，互扭至县衙告状。

适逢李千岁查访永和，见二农夫犁地，互留山沟（地界）数尺不种，问其何故，知县答曰：“民风谦让、醇厚，无有词讼。”谈论间，秀才拉赵员外来告，千岁责怪知县自夸。待询问时，方知双方俱不收银。千岁意：“李家如此忠诚，若有金银，岂能借粮”，欲刑逼员外，员外方讲实言。千岁甚悦，赐名赵开（开明之意），命人役将其披红挂花，送下堂去。

据张成文讲述整理。豫剧、越调、宛梆、汉剧、秦腔、柳子戏、云南梆子均有此剧目。

怀 都 关

太子寤生与国舅王贵对弈，发生口角，因打国舅获罪，被父王（郑武公）贬至怀都关。

二太子共叔段夫妻与王贵合谋，用药酒毒杀老王，复命王贵以武公病重为名，去怀都关请太子回朝，欲以加害。其母姜后，命子都（公孙阅）在截杀关（其它剧种多为回斗关）截杀寤生。

颍考叔巡查九门，从王宫人口中盘问出王贵送信骗杀寤生之内情，颍考叔事先去至怀都关面告寤生。待王贵上关后，杀死王贵，率兵回京。

寤生与颍考叔回京之时，途经截杀关，颍考叔被子都飞箭射中，空中显出龙（寤生）虎（子都）相斗之影，子都方悟，随寤生一同回京。杀进宫去，逼共叔段自缢，杀其妻（魏元环），将母后（姜氏）贬至牛皮山，发誓不到黄泉不

相見。

又名《截杀关》。据张成文讲述整理。豫剧有《收子都》，京剧有《回斗关》（又名《怀都关》、《收子都》），秦腔、同州梆子、河北梆子均有《回斗关》、晋剧有《黄逼宫》。

伐 高 关

伍员反楚事败，火焚望月楼，逃往吴国。其子伍信（辛）入山学艺，欲报家仇，路经高关。大王黄龙拦阻，被伍信枪挑马下。黄妹赛花替兄报仇，箭伤伍信左臂。伍信逃至兰家庄，倒在兰员外二嘎门前，丫环报于姑娘绛幅，绛幅将其救回家中，医好箭伤，求父许婚拜堂。

黄赛花追找伍信至兰家，绛幅设宴将师妹（赛花）灌醉，与伍信同扶一帐，暗示伍信盗走赛花绣鞋一只，唤醒赛花，讲明原委，亦嫁伍信，再拜花堂，同侍一夫。

又名《伍信闹楼》。本所存有张成文抄录本。此节目与豫剧之《三英配》，秦腔之《滚楼》有相似之处。

钟无盐采桑

齐景公夜梦铁莲树开花，命军师解梦。释曰：“若出猎，不收将便收宫”。齐王行围，遇白鹿，施礼知还，王射之，鹿带箭而逃，齐王追至苍州乌云（无盐）县桑园之中。

无盐（钟春花）桑园采桑，与齐将云诗答对，齐将不胜，报

于丞相晏婴，晏婴对诗试才，视为才女，奏于齐王，齐王见之。无盐谏齐王一不应离开宫门，（以防政变），二不应马踏青苗（应在秋后打猎）。齐王见其有才无貌，失言曰：“你虽有才，但貌丑，我能封官？！（否定之语气）”无盐趁机谢恩，齐王不从，无盐持桑棒追打，齐王无奈封官。

又名《齐王封官》、《打桑园》。本所存有张成文口述本。豫剧有此剧目。越调有《钟无盐跑马》。

跳 坑

齐王在桑园封官之时，赐钟无盐兰天带一条，无盐进十二齿木梳一把（象征十二个国家）。

齐王回朝后，命晏婴将无盐搬进京来，王嫌其丑，有意懒婚，无盐再打。因正宫院内有妖，齐王故意将彼封入正宫，加害无盐。

无盐进入宫院，遇白蟒精，打之入地，命人挖地，得神枪一只；复遇黄妖入地，挖之得盗钾；又遇白妖入地，挖之得玉玺，上刻“将有十一国向齐纳贡”字样。

钟无盐乃王母娘娘之女童转世。因献茶打杯，被王母用袍袖打下天界，降生在苍州乌云县。此时长大成人，王母遣金童借地化一地穴，直呼其名，命无盐探穴。又派浇花仙童，将无盐引至天河之上，眼观凡尘，告之曰：“楚国将设棋盘会，彼有候童，似火猴，着三十六子棋比胜负，汝可先藏鲜桃于袖，待候童嗅桃味时，趁机偷子胜棋；秦国姬燕，以环迷之，可用假环更换，方可取胜；燕国孙操，以杂面藕（丝）弦琴，

命无盐弹琴相难，其师兄可遣十二美女在空中发音相助；魏国吴起有铁弓一张，千斤坠而不弯，师兄可赐三分神力，借校场上弦之际，用弓背打败吴起。■忽闻天鼓之声，师兄将其带上龙宵宝殿，王母赐一月乐神叉，带之可脱“夜叉衣”变美。回宫后，遇齐王欲赴西宫，无盐截驾入正宫，用月乐神叉变美伴驾。翌日，六国已来进贡，无盐按师兄所教之述，战败楚、秦、燕、魏四国。

又名《无盐娘娘探地穴》本所存有张成文口述本。越调虽有此剧目，但情节较简单。

打鸟封官

神仙托梦于齐王之太子（世子田法章），予告次日打鸟，必有喜事临身。翌日，太子出宫打鸟，击落之鸟坠入苗眉花园之中，拾鸟时，遇苗眉小姐观花，二人相爱，云诗答对，太子封其为未来之妃子。

又名《苗眉观花》、《小封官》。据张成文讲述整理。豫剧、二人转、评剧均有此剧目。

孙膑下山

秦王命王剪伐齐，杀死孙操及其长子孙龙、次子孙虎，龙子孙燕败落马下，幸被其母所救。操妻（燕国公主）赐下金簪一只，命孙儿孙燕持簪至云梦山，搬其三子孙膑（燕之三叔）下山报仇。

毛遂与孙膑对弈不胜，败兴而归，路遇孙燕，误认作“弈棋高手”荐于孙膑。燕见叔后，跪求下山，孙膑忆起当年庞涓挖膝之时，举家老小并无一人探视，故而不肯下山。毛遂暗示孙燕，以留山修道相逼曰：“我祖母虽老，汝子不孝母，何言孙不孝祖”。孙膑料定乃毛遂之策，即求下山相助，遂请孙膑收己为徒，膑允之，请示王栩老祖后，下山为父、兄报仇。

又名《孙伯龄下山》、《孙燕搬兵》。本所存有张成文抄录本。豫剧有此剧目。秦腔虽有《划河》，情节有异，越调有《青龙阵》。

五 雷 阵

孙膑乘牛下山见母，出兵对阵，收获王翦赤锋宝剑一柄。王翦发起信香，请来恩师红颜老祖，红颜老祖绳绑王栩，驾云讨剑，孙膑执剑于空，王栩噙剑归山，交还红颜老祖。

红颜老祖摆下乌鸦阵围困孙膑，毛遂食鸦破阵。红颜老祖又命金延太，地陷燕国。孙膑将孙燕之影像（天河龙）及楚霸王、汉刘邦未转世之龙影请来，托住燕国。举家逃至云梦山。王翦穷追不放，孙膑无奈，用天书打死王翦，压在五雷阵中，待项羽转生时，方能出世。

本所存有张成文口述本。豫剧虽有《孙膑打毛贲》及《五雷阵》，京剧、川剧、滇剧、徽剧、秦腔、横歧调、宣黄戏、同州梆子、河北梆子虽有《五雷阵》，汉剧、滇剧虽有《阴五雷》，事件有同，但情节出入较大。

大 劈 棺

白毛仙幻化之少妇掘坟，庄周问其故？妇曰：“夫病中遗言，若改嫁需待坟乾，今夫死，急欲嫁，故掘坟催乾。”庄用法术助其即乾，妇谢庄，庄笑其不贞，妇曰：“汝妻田氏，未必胜我”。庄归家告妻，田氏跪地发誓“若不守节，五鬼分尸”。庄周暗吃还阳丹后随死，田氏收殓后守灵。庄又幻化其弟子王世兄路经门前，闻讯吊唁。田氏在灵前勾引王生，二人拜堂成婚。洞房之时，王生心病大发，需人脑可医，田氏劈棺取脑，庄周生还，质问田氏，田氏佯言：“知夫还魂，身穿大红，劈棺救夫”。庄周又幻化王生证之，田氏无言，庄催其花园五鬼分尸。

又名《庄周点化》。据张成文讲述整理。豫剧、京剧、汉剧、桂剧、越剧、评剧、河南曲剧均有此剧目，川剧有《南华堂》，湘剧、弋腔、徽剧、秦腔有《蝴蝶梦》，河北梆子有《庄子掘坟》。见《警世通言》二卷及《今古奇观》第二十回《庄子休鼓盆成大道》、《蝴蝶梦》传奇。

桑 园 会

秋胡在鲁为官十二年未归，鲁王命其顺说刘大王招安，刘不降，秋胡顺路归郡省母。路经桑园，见妻罗氏采桑，用白银戏妻，以试贞操。妻怒归，告之婆母，羞而投井。秋胡急忙追回，母责子跪媳，不笑不能起。妻痛夫搀夫，秋胡

坚听母训，不见妻笑不起，妻强笑解围，和好如初。

又名《秋胡戏妻》。据张成文讲述整理。豫剧、越调、宛梆、京剧、川剧、汉剧、桂剧、楚剧、徽剧、滇剧、秦腔、晋剧、柳子戏、河北梆子均有此剧目。见汉刘向《列女传》、元石君宝《鲁大夫秋胡戏妻》杂剧。

曹庄杀妻

樵夫曹庄不在家中，其妻焦氏抹牌串门，打骂婆母。曹归，知而劝焦，焦氏反逼曹庄，赶母休妻，任择其一，曹怒，欲杀之，焦氏逃，曹杀狗以示儆。焦惧，向母求恕，一家和好。

又名《杀狗劝妻》。据张成文讲述整理。豫剧、越调、京剧、川剧、晋剧、秦腔、徽剧、蒲州梆子、河北梆子、山东乱弹、怀调、横歧调均有此剧目。罗戏虽有《曹庄打刀》，但情节出入较大。

第二章 秦汉故事戏

打 城 隍

秦始皇捉拿百姓修筑长城，滑伏（不诚实）甲隐入城隍庙中，假扮城隍逃役。滑伏乙进庙向城隍许愿曰：“若能躲避苦役，许下猪、羊大祭”。假城隍怪曰：“我是回民，有辱神明”，因神吐人言，吓死伏乙，伏甲将其救醒，原是邻居，教伏乙扮判官躲役。未几，滑伏丙又来，命其扮小鬼。

差役数人，抓伏不到，求神保佑。去后仍未抓到，返回责怪小鬼，怒而打之。去后，伏丙与伏乙调换。差役仍未抓到，又打判官而去。伏丙与伏甲调换，差役复来又打城隍而去。

据张成文讲述整理。豫剧、京剧、徽剧、汉剧、秦腔、河北梆子均有此剧目。

韩 信 算 卦

韩信访将，遇王禅老祖（王栩）卖卜，韩信问卦，卖卜者称“办一坏事，折寿八年。韩在九里山前活埋其母①、启茅污井②、问路斩樵、受高皇（刘邦）拜、逼死霸王（项羽）等，寿命七十二岁，折去四十年，三十二岁即应丧命。”韩信怒欲杀之，王栩化作清风而去。

据张成文讲述整理。豫剧（为太白金星卖卜）、怀调、

越调均有此剧目、汉剧有《韩信问谍》。

注：

①传说韩信之母乃马棚中一画卷，因与避马瘟之猴相配，生韩信。韩信成人之后，背母(画卷)仰卧九里山前。神仙在空中议论，韩之睡处若作坟地，后代可出将、帅。韩信无祖骨可移，只好将画卷葬于身下。

②传说一财主临终告诫儿子，只要留下水池，一旦穷困，有水即可卖钱。后来儿子将水池卖去一半，人可汲水，无人再来求彼。韩信为之设谋，在半边池上盖一茅房，污染池水，众人只得送银求免。

龙 凤 旗

汉宣帝(刘询)时，太师苗宗善(异族)定计欲害胡皇后，监斩官张文忠以妻代死，放走胡后。胡后逃至二龙山生子，取名胡金文，被山大王耿重(遭贬之忠臣)追赶，留下血书，弃子而去。

耿重收养金文，并教兵法武艺，十数年后，命其进京赶考，投奔张文忠门下，讲明原委。文忠以误榜之名，将金文带上金殿，汉王封为独榜御进士，放任长安县令。

胡后在紫云庵出家为尼，老尼夜观星斗，见紫微星发亮。予卜冤案将可昭雪。胡后赴长安县告状，金文在盘问中知为己母，不敢轻认，暗将血书卷在状纸之内，以拒接状纸之名，掷于皇后。皇后回庵后又从小尼手中将另一幅血书找来对证不讳，再见金文认子，金文用轿送母归庵隐身。

苗宗善故意馈赠厚礼与金文，欲诬其受贿。金文上殿指出宗善阴谋，汉帝见喜，封金文为御儿乾殿下。赐天子剑、龙

凤旗。苗宗善父子提出比武，金文应允，打败苗氏父子。汉帝暗示金文，杀了苗太师父子。张文忠奏明原委，汉帝让位于金文，方将胡后接回皇宫。金文封收血书之小尼为正宫，招回耿重封为伴驾王，封张文忠为大卿。

又名《胡金文闹朝》、《扯旗放炮》。据张成文讲述整理。豫剧、京剧、汉剧、秦腔，河北梆子、同州梆子均有此剧目。

截 饭 罐

刘秀南阳访将，饿倒在路，遇烧窑（砖窑）匠殷士涛之妹丽华为其兄送饭，怜之赠食。刘秀说明身世，同回殷家，封丽华为娘娘，再造饭食。

士涛等妹送饭不来，回家探问，窃听有男人之声，疑妹不规，甚怒。当问明来由后，即跪下讨封。被封为国舅。

又名《刘秀要饭》、《殷士涛烧窑》。据张成文讲述整理。豫剧有此剧目。宜黄腔之《双救驾》中有《打窑封宫》情节，汉剧有《烧窑》（殷士涛为殷师道、殷丽华为殷翠花）。据杨铎同志考，东汉光武之后，先是郭氏，后为殷氏。阴氏名丽华。当光武未得意时，曾有语云：“仕官当至执金吾，娶妻当娶阴丽华”但是否烧窑匠之妹，待考。

马 武 搬 兵

东汉刘秀（光武帝），未登基时，率众将邯郸玩会，被

邳彤所困。刘秀命马武前往西洋国搬兵，久去不归。邓禹奏本，刘秀御驾亲临西洋探示。

西洋丁王之丞相魏金钟请旨，命女儿芙蓉飘彩招婿，彩球打中微服之刘秀。成亲后被其父看出破绽，嘱托女儿，暗中查问，得知实言，被封为娘娘。刘秀实告，原为马武而来，丞相忆起当朝驸马冯武，甚有疑点，待次日驸马过府于丞相拜寿之时，席前与刘秀君臣相认，马武（原改名冯武之驸马）回朝点兵，欲赴邯郸解围。

魏丞相之子国彪，身为兵马大元帅，另居帅府。今日至相府拜寿，将授圣命捉拿刘秀之事告于父母，丞相将招婿之事告之，国彪以见妹丈之名，欲刺刘秀，刘秀脱逃，国彪误伤父命，悲痛不及，急追刘秀。芙蓉闻讯，上马追兄救夫，杀死胞兄。适马武领兵赶至，公主追夫亦至，姚期也来保驾，几兵合一，同赴邯郸战败邳彤。

又名《刘秀招亲》、《西洋国搬兵》。据张成文讲述整理。

马武揭金砖

姚刚征南有功，被封为平南王，圣赐御街夸官。路过太师杜勋府前，未下战马，太师出府质问，被姚刚劈死门前。西宫杜娘娘上殿动本，替父报仇。因光武帝曾许过：“姚不反汉，汉不斩姚。”将姚刚贬至瓦子坡太子刘尖（亦被贬）处。

杜妃为报杀父之仇，定下“落盏之计”，在敬酒之时，故意弃杯于地，诬奏姚期臣戏君妃，用酒灌醉汉帝，下旨斩

杀姚期。邓禹保本，被西宫扣压。邓禹请马武闯进宫去见君，汉帝声言已赦。当马武出宫后，刀斧手已将姚期首级呈于西宫，光武见头悔恨，将姚之内弟陈俊宣进宫来，责怪其不进宫求情，斩之。又以同样罪贬了邓禹，邓禹碰死宫门，岑彭闻讯笑死；马武进宫质问，揭金砖击帝，汉帝闭了宫门，马武自砸而死。汉光武杀了杜妃，去至午门祭奠老臣，见众冤魂来索命，马武之鬼魂用金砖砸死刘秀。

又名《二十八宿归天》、《揭金砖》、《斩姚期》、《马武打朝》。据张成文讲述整理。豫剧、越调、京剧、汉剧、川剧、河北梆子均有此剧，秦腔、滇剧、宜黄腔、同州梆子有《上天台》，湘剧、粤剧有《姚期梆子》，晋剧有《斩姚期》。但情节、结构不尽相同。

张七姐临凡

董家烧过七十二辈高香，传至董永，孝名素著。玉皇大帝命其七女儿下凡，配董百日。七姐在南天门上观看尘世，见董永离开寒窑，前往傅家，以赴卖身葬父之约。七姐下凡，拦路许婚，董永不敢应允。七姐暗命土地化为槐仙作媒，二人去至黄土寺院槐阴树下，眼见槐树口吐人言作伐。董永无奈，将七姐引至傅家。男耕女织，同作奴仆。

七姐请来仙姐、仙妹，夜织黄绫，命董永进奉汉王，被封进宝状元。归郡祭祖，途经黄土寺，遇七姐下凡送子，已知子将为奸相(董卓)，有心摔死不养，怎奈无有父王旨意，不敢胡行。并嘱董永可与傅员外之女善金成婚。言罢，飘然而去。

又名《织黄绫》、《天仙配》、《黄土寺》、《老槐树说媒》。据张成文讲述整理。豫剧有此剧目。豫南花鼓有《织黄绫》，黄梅戏有《天仙配》，柳子戏有《天仙送子》，楚剧有《百日缘》，怀调有《麒麟送子》。

安安送米

姜义（其它剧种多为姜诗）之妻庞三春，至为贤孝，每日在花园烧香，祝告婆母多福多寿。姜母之义女荀娘甚恶，蛊惑义母，言庞氏暗咒婆母早死，娶媳成婆。姜母信以为真，逼子休妻。庞氏去至女庵存身。其子安安省米供母，三春反责子不尊祖母之命。

据张成文讲述整理。豫剧、秦腔、河南曲剧均有此剧目。汉剧有《芦林会》。故事来自《后汉书·列女传》。明人陈墨斋写有《跃鲤记》。内乡曲剧团曾整理演出，荀娘（秋香）为三春之恶小姑。

朱买臣休妻

书生朱买臣，打樵为生。卜者虽告之其妻崔氏为扫帚星转世，但朱并无休妻之意。崔氏被义姐（道姑）蛊惑，立逼买臣写下休书。适县衙送来衣帽蓝衫，命买臣赴京应试。

崔氏改嫁菜贩张继小，因其好吃懒做，将继小本利化光，被赶出门，沦为乞婆。

朱买臣得中后，放任四品皇堂，衣锦还乡。街遇崔氏，崔

氏求朱收妻，并拉来地方，假证她未曾改嫁，地方当场揭穿改嫁继小之实。买臣命人役泼水马前，命崔收起，始允收留。崔氏连泥带水，未收半桶，羞愧难当，碰死桥头，朱买臣将桥改名为“羞耻桥”，拂袖而去。

又名《马前泼水》。据张成文讲述整理。见《汉书》，明人有《烂柯山》传奇及《渔樵记》传奇。豫剧、越调有此剧目。汉剧有《买臣休妻》，京剧、湘剧、秦腔、徽剧、滇剧、河北梆子有《马前泼水》，川剧有《崔氏逼夫》，又名《负薪记》，弋腔有《荆古寄信》，越剧、梨园戏虽有《朱买臣》，但结尾为团圆。

第三章 三国魏晋故事戏

辕门射戟

张飞失徐州于吕布（与其它剧种不同），吕布有愧于桃园弟兄，将刘备等请回徐州，以表歉意。适袁术派纪灵至徐州捉拿刘备，吕布劝解不听；布曰：“立戟于辕门，吾若射中画戟之尖支，停兵息战。若射不中，双方争战，吾不干涉。不从者与我战。”纪灵应允，吕布射中画戟之尖支，并修书与袁术，纪灵带回复命，方替刘备解围。

据张成文讲述整理，略见《三国演义》第十六回。豫、剧、越调、京剧、晋剧、川剧、徽剧、秦腔、汉剧、湘剧、河北梆子、同州梆子虽均有此剧目，但内容出入较大。

斩颜良

徐州大战之后，刘备投袁绍，闻知关羽在曹营，求袁绍派颜良下书请关羽来归。颜良恐曹不准其见关，故攻曹。连斩曹营数将。曹操、关羽、张辽在高岗观阵，见徐褚（三国演义及其它剧种多为徐晃）战败。关羽言：“若有军令，末将立斩颜良。”张辽又以“军中无戏言”激关，关羽接令上马。当颜良下马大笑之际，关羽用蹬底藏身计，斩杀颜良，待取头时，发现刘备手书，悔之晚矣！

据张成文讲述整理。豫剧有此剧目。越调、京剧、徽剧、滇剧、秦腔、汉剧、同州梆子、河北梆子有《白马坡》，川剧有《赐马大宴》，但情节皆有出入。

斩 蔡 阳

关羽过五关斩六将后，保住二位皇嫂来至古城城下。张飞疑其投曹，放进皇嫂，拒关于城外。城上观见秦琪之舅蔡阳率兵来追，张飞声言：“助鼓三阵，立斩蔡阳，即开城相迎。”关羽虽人困马乏，不得不忍气计斩蔡阳。进城后追杀张飞，张飞负荆，求刘备说情，刘备哭劝，兄弟和好。

又名《古城会》。据张成文讲述整理。豫剧、越调、京剧、宛梆、川剧、汉剧、弋腔、滇剧、昆曲、高腔、徽剧、同州梆子、河北四丝、秦腔、大弦戏、湘剧均有此剧目。见《孤本元明杂剧·千里独行》，明人《古城记》传奇及《三国演义》第二十八回。

荐 诸 葛

徐庶不愿保曹，改名单福，投奔刘备。曹操闻讯，命程昱仿徐庶笔迹修书，将徐母骗至许昌。然后又仿徐母笔迹写信至刘备处，诳徐庶去许昌见母。刘备不忍徐走，长亭含泪送别。徐远去，备又命人役伐倒沿途树木，注目远望。徐策马而返，问明原故，深为感激。分手时，向刘备推荐诸葛孔明及庞士元二位名士。

又名《伐林》。据张成文讲述整理。豫剧、罗戏、越调、京剧、徽剧、秦腔、大弦戏、大平调、柳子戏、山东乱弹、汉剧、川剧、滇剧、河北梆子、同州梆子、粤剧均有此剧目。见《三国演义》第三十六回。

华 容 道

诸葛亮祭过东风后，转回夏口，料定曹兵必败，遣诸将分路截杀，独不派关羽。关羽坚决请战，并立下军令大状，伏兵华容道旁。曹操领十八骑果至。见了关羽，哀愿当年曹营相待之情，并佯言关羽离许昌时曾许饶曹三不死。关释曹逃走，甘愿回营请罪。

据张成文讲述整理。豫剧、京剧、昆曲、川剧、大弦戏、柳子戏、秦腔、汉剧、粤剧、同州梆子均有此剧目。见《三国演义》第五十四回。

单 刀 赴 会

鲁肃请关羽过江饮宴，预伏部将，欲加胁迫以讨回荆州。关羽只带周仓一人，单刀赴会。鲁肃宴前讨索荆州，关羽佯言：“要得荆州，必须智取，鲁大夫附耳过来”，当鲁肃侧耳听计之时，关羽刀逼鲁项，执鲁肃送他父子上船后方放鲁肃，东吴兵将不敢妄动。关羽、周仓安然返回荆州。

据张成文讲述整理。见元关汉卿《关大王单刀会》杂剧及《三国演义》第六十五回。豫剧、京剧、汉剧、徽剧、秦

腔、粤剧、同州梆子、河北梆子均有《单刀会》，昆腔有《刀会、训子》，川剧有此剧目。

黄 鹤 楼

周瑜命鲁肃过江，请刘备赴黄鹤楼饮宴，欲讨荆州。刘备不敢赴会，诸葛亮派赵云护驾，并暗赐救急竹节一管，君臣方渡长江！

酒间周瑜逼写退还荆州文约。刘备推故不写，赵云拳、掌相接。周瑜逃下楼去，命鲁肃率兵围楼，严命：“非我之令箭，不得放他君臣下楼”。刘备失措，赵云怒摔竹节，节破，现出当年借东风时诸葛亮携走之周瑜令箭一只，递交鲁肃，鲁肃放他君臣下楼，急过长江而去。

本所存有张成文抄录本。豫剧、京剧、怀调、徽剧、汉剧、湘剧、秦腔、晋剧、同州梆子、河北梆子、上党梆子均有此剧目。此事不见《三国演义》。元人有《刘玄德醉走黄鹤楼》杂剧。

取 成 都

刘璋之部将马超，在葭萌关归降后，诸葛亮命其攻取成都。璋子刘玉上城质问马超，被马超射死。刘璋复上城头责斥马超。马超明知刘璋爱民如子，故遵诸葛所嘱，以点民房逼刘璋开城迎接刘备。刘备入城后，以派刘璋赴荆州为名，暗中命马超将其杀于途中。

又名《刘璋让位》。据张成文讲述整理。略见《三国演义》第六十五回。豫剧、越调、京剧、川剧、湘剧、汉剧、徽剧、滇剧、秦腔、晋剧、同州梆子、河北梆子虽有此剧目，但内容有异。

白 逼 官

曹操逼献帝暂让江山，待平东吴灭西蜀后仍归汉氏。献帝知其祸心，写下血诏，命太师伏完（豫剧为董承）赴西蜀请刘备发兵灭曹。血书被曹操搜出，将伏太师马踩如泥，立逼伏妃自缢。将其女曹玉姣献进宫去，续为皇后。复假圣命去边关征剿伏卿、伏忠二位国舅。二国舅借兵西蜀，战败曹操。

据张成文讲述整理。略见《三国演义》第六十六回。豫剧、秦腔、梆子戏、山东乱弹、河北丝弦均有此剧目。汉剧、徽剧有《逼进津》，川剧有《血带诏》。但情节很少相同。

赵云表功

孙权屡讨荆州不得，伪造母信，命周善赴荆州，接孙尚香携阿斗过江探病，欲以阿斗为质，换回荆州。孙夫人随周善登大船渡江。赵云闻讯，驾小舟追至江心，劝夫人回荆州。尚香以投江相逼，赵云历述当年战功，拖延时间，待张飞追上，枪挑周善，夺回阿斗，大斥尚香，尚香投江而死。（据老艺人谈，后面尚有刘备祭江之戏，近年未见

演过)。

又名《截江》、《夺阿斗》。京剧、豫剧、越调、川剧、汉剧、河北梆子、同州梆子虽有《赵云截江》，山东乱弹虽有《赵云追舟》，但情节有异。

收 姜 维

诸葛亮派赵云攻天水关，被姜维所败。亮爱姜才，先将其母接至蜀营，诱姜维救母。另遣魏延假作姜维进攻天水。当姜维回城时，天水太守马遵以姜已反魏，闭门不纳。诸葛又命马岱、魏延围困姜维，诸葛劝降，姜归蜀汉。

又名《天水关》、《三传令》。据张成文讲述整理。见《三国演义》第九十三回。越调、汉剧、同州梆子、怀调均有此剧目，豫剧、京剧、川剧、滇剧、徽剧、湘剧、晋剧、秦腔、太平调、河北梆子有《天水关》。

空 城 计

诸葛亮闻报街亭已失，悔不该不听先君遗言，重用马谡。速派人赴卧牛城调赵云回兵。

诸葛已知司马懿大兵将到西城，危急中，定空城计；将城门大开，令老弱兵勇打扫街道，自坐城头，抚琴饮酒以待。司马兵临城下，见状大疑，又素知诸葛谨慎，退兵四十五里。待探明后回师，诸葛命所有兵将竖起赵云之旗迎战，司马为躲赵云，改攻另门，皆谓赵云，方知是假，待最后战

时，恰遇真赵云回师，司马大败，退兵。

据张成文讲述整理。见《三国演义》第九十五回。豫剧、京剧、汉剧、滇剧、徽剧、川剧、湘剧、秦腔、晋剧、同州梆子、河北梆子均有此剧目。

司马懿扒墓

诸葛亮生前遗言，将吸铁石埋于墓碑之下。死后建庙于祁山。司马懿来看墓碑被吸，只得跪看碑文，剖甲起身。

因见诸葛亮遗书中言墓内有天书，故而扒墓取书，恐诸葛亮用毒，从后倒看。不料诸葛亮将毒倒用，司马掀纸沾唇，中毒而亡。即所谓：“死诸葛亮害死活司马”。

据张成文讲述整理。豫剧、罗戏、怀调，越调均有此剧目。

大司马带剑入宫

司马师将魏帝曹芳印玺封存，并亲自把守宫门，不准随便出入。

曹芳与张后计议，书血诏遣太师张辑出宫，赴勤王处搬兵，以除司马弟兄。张出宫之时神色慌张，被司马师从鬓髻中搜出血诏，杀张辑于宫门，绞张后于宫内，逼魏帝让位。

又名《红逼宫》。据张成文讲述整理。见《三国演义》第一零九回及《龙凤衫》传奇。又见《檐头水》传奇。豫剧、秦腔、同州梆子、太平调均有《红逼宫》，川剧、滇剧、

汉剧、河北梆子有《司马红逼宫》、湘剧有《司马洗宫》。

梁山伯与祝英台下山

祝英台女扮男装，赴红罗山读书，路遇梁山伯，二人八拜为交，同入学馆。

师父不见英台洗浴，疑非男子，暗嘱其妻，将英台唤至家中，用酒灌醉，解衣细查，被取碗水之马文才窥见，暗中托媒求婚。

师父为免不测，将山伯与英台之铺间立一界牌，不许逾越。冬日，英台暗以红袄与山伯盖身，欲表心思，山伯感厚，误认为盗窃师母之物，掷与英台。

三年学满，二人下山，途中英台以物相比，欲许终身，山伯不解。归家后，发现师母转赠绣鞋一只（另有：山伯之家童来接、放枪打鸟，震醒山伯之情节）方悟，前往祝家拜会九弟（英台）。

又名《下学》。据张成文讲述整理。见《梁山伯宝卷》、《华山畿》乐府及《访友记》、《同窗记》传奇。豫剧、越剧有《梁山伯下山》、川剧、滇剧有《柳荫记》、绍兴文戏、越剧、河北梆子有《梁山伯》，京剧、徽剧、越剧有《梁山伯与祝英台》，梨园戏有《士久弄》、湘剧有《同窗记》，楚剧、赣剧有《梁祝姻缘》，武安落子有《劝九红》，河北梆子有《红罗衫》，河南曲剧有《梁山伯上学》、《送友》、《攻书》，豫南花鼓有《西窗会》。

大 隔 帘

英台下学以后，马文才先下聘礼与祝家，祝员外允婚；梁山伯来访“九弟”，祝员外接待以后，命其隔帘相见。

山伯见帘内似为女子行动，施礼质问称姐称妹，英台言明实为已身，山伯以绣鞋为证求婚，英台告知马家下聘在先。山伯求揭帘相见，英台不允，山伯拼死，英台出帘搀扶山伯，山伯拉其同回梁家，英台惧怕父命，复归帘里，约山伯死后葬在曹家镇旁，碑上用黑红二色，刻下山伯、英台之名。待出嫁之日，路过坟前下拜，若能打开墓门，死定同穴。

据张成文讲述整理。豫南花鼓有《西窗会》，京剧有《英台抗婚》，越剧有《化蝶》。

窦二毛添箱

马文才赴祝家迎亲，祝九红（英台）之母窦氏问其父好，马答不上，迎客教之为：“每天与和尚下棋，天早归家，天晚即同住庙中。”窦氏复问其母，马以父情答之。窦问妹，马答母，窦氏啼笑皆非，让至书房候轿。

窦氏劝女出嫁，英台讨要嫁装难母，其中有摇钱树、聚宝盆、四楞鸡蛋、八楞竹竿等等。适窦弟二毛（卖豆腐为生）为甥女添箱，姐求弟代劝。二毛添剪刀一把，劝九红上轿出嫁，以备生子剪脐之用。

又名《马文才娶亲》。豫剧之《李成拜新门》、川剧之《傻女婿》均有类似情节。

第四章 隋唐故事戏

全家福

韩幼奇子多难养，自身卖兵黑水国，留银于妻，教养子女；幼奇至北国后，招为附马，生子擒豹。老主驾崩，公主即位，公主发战表于隋。

幼奇走后，长子擒龙、次子擒虎俱得高官，女儿擒凤被选入宫。

文帝接战表后，命擒虎率兵征北，擒龙运粮，两兵相接，父子相认，同见公主，求回前朝，公主不舍，共议将两船相系，驶至江心，任其飘泊，船头所向便是归处。擒虎砍断缆绳，开回南朝。全家庆贺。后因黑水国韩擒豹来与父拜寿，被奸臣诬奏幼奇里通番邦，绑下问斩。韩擒虎复往黑水国搬兵。

据张成文讲，他只演到庆团圆。《斩韩幼奇》、《韩擒虎搬兵》只听老艺人讲过，未见演出。豫剧虽有《全家福》《砍船》、《红心断》、《斩韩幼奇》、《韩擒虎搬兵》，宛梆、汉剧、怀调、西秦腔虽亦有此剧目，但韩女封宫及韩擒豹拜寿之情节少见。

南 阳 关

伍云召镇守南阳，家郎伍保，从京都跑来，忽报文帝驾崩，杨广登基，老爷（伍建章）因骂杨广，被拔舌刺眼而死。云召设灵挂孝，祭奠父母。

又报：杨广命韩擒虎与尚师徒夫妻抄杀南阳。韩与伍父八拜为交，云召去至城头，痛诉委曲。韩战不敌，宇文成都助战，云召败逃。

据张成文讲述整理。见《说唐演义》第十五——十九回。罗戏、豫剧、宛梆、越调、湘剧、京剧、川剧、汉剧、滇剧、秦腔、淮调、怀调、粤剧、同州梆子、山东乱弹、河北梆子均有此剧目。

秦 琼 投 朋

秦琼落魄，赴洛阳投向义弟单雄信。单已为王世充附马，正夸官游街，不便马上相认，屡次躲闪，并暗示随后着人相请。秦误会，痛骂雄信负义，得病回店。

据张成文讲述整理。豫剧、罗戏、宛梆均有此剧目。

秦 琼 叫 门

秦琼战败景总兵，景将妹妹三春许其为妻。秦携三春回家，惧原配贾氏不纳，暂留三春于门外，先回家探其母、妻口气。三春久等无信，遂叫门、进家。秦琼在贾、景之间往

来调停，妻、妾言归于好。

又名《秦琼回家》。豫剧、罗戏、宛梆、怀调均有此剧目。并且在景三春叫门时皆唱“小叫门”调。莱芜梆子有《叫门子》，山东梆子有《叫秦琼还家》。

敬德吃粮

尉迟敬德至三王元吉处投军。元吉以其貌丑，重责四十大板，赶出帐去，永不复录。敬德以鞭划反诗于墙，催马而去。

刘武周之女金娥，深山行围，将猛虎赶下山来，路遇敬德，敬德生擒猛虎，枕虎而眠（其它剧种多抱死虎），金娥命人唤醒敬德，敬德足踢猛虎坠涧而亡。金娥慕其艺，带回营中，招为附马。

又名《敬德打虎》。据张成文讲述整理。豫剧、宛梆、越调均有此剧目。怀调有《敬德打虎》。

罗春查城

苏烈作乱，李渊命三王李元吉挂帅征讨，罗成为先行。元吉蓄意谋害罗成，命其率十三名老弱残兵出城迎敌。罗成一怒之间，单人独骑出关，被苏烈所败，欲回城时，元吉将四门落锁，不准入内。适逢罗成之义子罗春查城，劝父乘机造反。罗成不肯，咬破中指，修下血书，用无头箭射上城去；驱马闯进敌营厮杀，被乱箭射死在淤泥河中。

又名《罗成叫关》。据张成文讲述整理。见《说唐》第六十一回及《大唐秦王词话》第四十九——五十回。豫剧有《罗通查城》，京剧、湘剧、秦腔、河北梆子有《罗成叫关》，川剧、汉剧、滇剧有《罗成修书》。

罗成显魂

罗成死后，秦王（李世民）、徐茂功等到罗府吊祭，罗成显魂托梦，列述从十八岁投唐后，五年内屡立战功，二十三岁虽死，将转生薛仁贵，仍保大唐跨海征东。并嘱托妻庄氏，对义子罗春，要倍加疼爱。

据张成文讲述整理。越调、川剧均有此剧目。豫剧、怀调、汉剧均有《周西坡》、京剧有《托兆小显》。见《说唐演义》第六十一回。

哭红堂

北国周熊作乱，唐兵不胜，程咬金回朝搬兵。唐王命校场比武选帅，罗通夺得帅印。其内兄秦怀玉怜其孤儿寡母，恐赴战场有失，奏明唐王，代妹夫挂帅征北。

罗通不解其意，误认为怀玉强争帅位，回府后迁怒于妻（秦氏），罗母（庄氏）亦不解真意，至红堂（祠堂）罗成灵前哭诉。适秦怀玉赶至，诉明苦衷。庄氏已知罗通暗伏家将，欲打怀玉，从角门放他出走。

据张成文讲述整理。豫剧、越调、怀调、太平调、卷

戏、河南曲剧均有此剧目。

花 打 朝

石建王犯唐，罗通挂帅征剿，凯旋归来。太宗封罗为并肩王，赐半付銮驾夸官，路过苏定方门前，因未下马引起争执，罗通负盛殴打苏定方。苏上殿动本，太宗欲将罗通问斩。罗母庄夫人，向秦琼之妻贾氏、程咬金之妻王氏等众位诰命夫人求援。酒宴之后，王氏率众夫人上殿讲情，太宗不允，王氏打上殿去。唐王挂出天子剑，逼其下殿。适逢程咬金还朝，拔了桩橛，打上金殿，痛责唐王不义。太宗无奈，赦罗通。

又名《程咬金打朝》、《拔桩橛》。本所存有张成文口述本。豫剧有此剧目，大弦戏有《拔桩橛》。

李翠莲上吊

刘全之妻李翠莲信佛，唐玄奘（河南其它剧种多为假唐僧，维五调腔为真唐僧）西天取经，路过刘家门前化缘，翠莲施金钗予唐僧，唐僧将金钗当与刘全。刘疑其妻与和尚有私，持钗归家质问，二人争吵，刘怒打经堂。翠莲羞、气难耐，深夜自缢而死。

又名《大上吊》、《打经堂》。据张成文讲述整理。京剧有《李翠莲》，秦腔、河北梆子有《十万金》、豫剧、宛梆、越调、罗戏、河南曲剧均有《打经堂》。见《西游记》第

十二回及《李翠莲施钗记》唱本。

三 哭 殿

秦怀玉挂帅征西时，恐子秦英惹事生非，嘱托其妻银屏公主，将儿子锁入书房，秦英砸断铁练，取下项上石锁，溜至金水河边钓鱼。

西宫太师詹坤，下朝路过桥边，道锣惊散鱼儿。太师情愿赔鱼，秦英不依，出拳误伤太师，毙命桥头。西宫娘娘詹翠屏哭诉于太宗。银屏公主亦绑子上殿请罪，太宗按律将甥儿问斩，并暗示女儿，头顶皇封御酒，跪在娘娘面前，苦苦哀求。詹翠屏饮冤接酒，赦了秦英。（没有太宗求詹翠屏之情节）。

又名《金水桥》、《斩秦英》。据张成文讲述整理。汉剧、徽剧、晋剧、越调、宛梆、河南曲剧均有此剧目，豫剧有《彩仙桥》，京剧、川剧、清平剧、同州梆子、河北梆子均有《金水桥》、湘剧、秦腔有《乾坤带》。

罗章招亲

西凉红花王反唐，唐太宗命甥儿秦英挂帅西征。因恐秦英性烈，将帅不和，命其姑表兄罗章为先行。校场点兵时，罗章误卯，秦英欲斩时，见是表兄，不但赦了斩刑，并在西征路上免去跪拜之礼。

兵至西凉，罗章被红花王之女玉娥打下马来，玉娥爱才

求婚。罗章乘玉娥扶其上马之时，借机逃跑，被玉娥抽走宝剑，扯断玉带。

罗章逃至李家寨，到李大公家求食借宿，大公将女儿月英许婚罗章，罗章不允，大公以拜见红花王相逼，罗被迫从婚。洞房之时，罗章说出被玉娥夺剑、扯带之事，月英答应代为追回宝剑、玉带。

李月英曾与红玉娥同师学艺，故而佯病修书，请玉娥前来探病，月英借酒顺说罗章，纳玉娥为妾。（另有月英将玉娥灌醉，搀入罗章房中之演法）。

据张成文讲述整理。豫剧、宛梆虽有《红桥关》（又名《红玉娥背刀》），京剧、晋剧、河北梆子虽有《红霞关》，但情节有异。

独 木 关

张士贵因昧薛仁贵（薛礼）之战功，恐大帅尉迟敬德查觉，故而佯言，大帅要寻白袍小将，挖肝饮酒，薛礼惧之。

一日，薛礼在山神庙对月长叹，被敬德抱住，薛礼摔开敬德而逃，回营惊吓成病。

张士贵之子张龙与婿何宗宪，被安天宝所擒，张以探病为名，请薛礼出兵救子。仁贵带病出营，虽抢挑安天宝于马下，救出张龙等，但张士贵不报功，仍命其铡草喂马。

据张成文讲述整理。见《征东全传》第二十二——二十四回及《白袍记》传奇。豫剧、京剧、川剧、汉剧、徽剧、秦腔、河北梆子均有此剧目，湘剧有《犒童访袍》，滇剧有

《对月表功》，同州梆子有《访白袍》，越调之《敬德赶白袍》中有此情节。

汾 河 湾

薛礼（仁贵）离家从军，十八年后返里，行至汾河湾，遇一青年打雁，箭法精奇。仁贵不知其为已子丁山，恐日后武艺在已之上，乃诈称比箭，将其射死，被王禅老祖所化之虎背上山去。

仁贵至寒窑前，见一挖菜妇人似其妻柳玉环，以巧言相戏，玉环归窑，闭门不出。仁贵说明实情，夫妻相认。进窑内，仁贵见床下男鞋生疑，玉环说明乃儿子丁山所穿。仁贵方知刚射死者乃其亲子，愧悔莫及。

又名《薛礼回家》。据张成文讲述整理。见《征东全传》第四十一回。豫剧、越调、宛梆、河南曲剧、京剧、汉剧、秦腔、淮剧、晋剧、河北梆子均有此剧目，川剧、湘剧，滇剧有《打雁进窑》，武安落子有《薛礼还家》。

大 拜 寿

汾阳王郭子仪八十寿辰，先至家府堂（家庙祠堂）拜祭祖先，后受儿女参拜。满堂子媳俱来拜寿，三子（豫剧为六子）郭暖之妻升平公主（金枝）恃贵不往。郭暖误拉四弟妹拜礼，被四弟耍笑，郭暖蒙羞回宫，怒打金枝。金枝自碎

冠戴，进宫哭诉。郭子仪绑子上殿请罪，唐肃宗以郭家功高，儿女事不宜干预，反将郭暖晋升三级，与皇后为其夫妻劝和。

又名《打金枝》。据张成文讲述整理。豫剧、宛梆、越调、京剧、汉剧、徽剧、秦腔、晋剧、滇剧、越剧、评剧、同州梆子、河北梆子均有《打金枝》，川剧有《汾阳富贵》、《打金枝》，湘剧有《福寿山》，粤剧有《醉打金枝》。见唐赵璘《因话录》，《三多记》传奇（又名《庆丰年》）及《隋唐演义》第九十九回。

韩湘子渡林英

韩湘子成仙后，化为跛足道人，回韩府后门化缘，先与丫环对经，声称要见林英，林英下楼，二人对经，湘子点化林英，林英怒而斥之，湘子现真形，林英上前拉夫，湘子化为云烟而去，再不会妻。

又名《对经》。据张成文讲述整理。豫剧有《小对经》（又名《韩湘子化缘》），越调有《渡林英》，豫南花鼓有《化缘》，黄梅戏有《小对经》。豫剧之《韩湘子渡林英》（又名《兰花山》）内容差异很大，较此情节复杂。

裴秀英告状

洛阳李彦贵卖水养家，花园遇未婚妻黄桂英，桂英约其三更花园等候，命丫环送银相助。岳丈黄忠（丞相）欲昧婚姻，

差人杀死丫环，诬陷彦贵，知县郭志文，将彦贵收监。彦贵之嫂裴秀英探视彦贵。彦贵告知兄李彦明在京得中居官，求秀英赴长安寻夫，替弟申冤。

李彦明得中后，伪称无妻，招为駙马。因征伐张璞有功，被封为贤王，大街夸官。秀英拦道呼冤，述二弟受害及寻夫事。彦明知为前妻，拒不相认，骗秀英先归原郡，再借故请命归家救弟，秀英不允。彦明让其在文武队中认夫，欲借故杀裴，被裴识破，彦明无奈，说明真相，回宫说服公主李翠屏，将裴秀英接至粉宫楼上。

又名《西秦寻夫》、《三告李彦明》、《血牌记》、《粉宫楼》。本所存有张成文口述本。乐腔有此剧目。豫剧虽有《李彦贵卖水》及《皮秀英告状》，但两个剧目毫无牵连。豫南花鼓虽有《三告李彦明》，但情节有异。

莺莺打红娘

张生荣归成婚后，忆起上京前曾许红娘纳其为妾，与莺莺商议，莺莺气恼，唤来红娘寻衅欲打，红娘哭诉前情，张生无奈，劝说红娘婚配琴童。

据张成文讲述整理。

牧羊卷

朱春登、春科弟兄二人赴京应试。其婢母之内侄宋成垂

涎春登之妻赵锦棠，谎报春登已死。朱婶谋占长房家财，逼锦棠改嫁宋成，锦棠因不从婚，备受折磨。朱婶将锦棠婆媳赶至山中牧羊。不料羊被狂风刮去，锦棠婆媳不敢回家，乞讨异乡。

春登荣归，寻问母、妻。其婶指丘为坟，佯言婆媳已故。春登在坟院设棚祭母，并舍饭乡里，以积阴德。

锦棠婆媳行乞途中，被狂风刮至朱家坟院，吃舍饭时，触景伤情，朱母失手误碎龙碗。中军责怪，被春登所闻，斥中军无礼，绑下问斩。中军请求传碎碗人对质，春登盘问锦棠，方知坟中是假，又验看了锦棠左手之朱砂痕，于是夫妻、母子相认。其婶被雷电击毙。

又名《朱痕记》。据张成文讲述整理。京剧有《牧羊卷》、《牧羊山》、《双槐树》、《黄龙造反》，川剧、汉剧均有《双槐树》，豫剧、越调、怀调、宛梆、滇剧、徽剧、秦腔、越剧、晋剧、河北梆子、同州梆子均有此剧目。见《牧羊宝卷》。

二 遇 路

兵部侍郎程敬思边庭放粮归来，路遇唐僖宗之御卫高思继被贬。高向其讲述沙土国进来打虎杰士李克用，被封为晋王。国舅殷文丑在玉石楼挂画，侮辱晋王，晋王怒打国舅，被下天牢之事。程约高同回朝保奏克用，高不愿回朝，程敬思慨然许诺，回朝救李克用，并约思继等候佳音。

又名《红遇路》。据张成文讲述整理。豫剧、越调、宛

梆、怀调均有此剧目。

彩 楼 配

花郎薛平贵饿倒在丞相王允花园墙外，王允之三女宝钏见墙外火光四起，带丫环下楼寻视，见是平贵，预卜必成大贵，约其三月三日彩楼接彩。

王允请旨，三月三日在长安街前高搭彩楼，命三女宝钏飘彩择婿，宝钏于众多王孙公子不顾，单将彩球投与平贵。

据张成文讲述整理。豫剧、越调、豫南花鼓、河南曲剧、京剧、湘剧、汉剧、晋剧、秦腔、河北梆子均有此剧目。见《龙凤金钗传》鼓词。

三 击 掌

王宝钏选中薛平贵为婿，回府告知其父王允。王嫌贫爱富，愿以高价赎回彩球，退婚另选。宝钏不从，父女击掌誓不相见。王允逼宝钏脱下宝衣“日月龙凤袄”，宝钏弃衣别府，与平贵至南窑成婚。

据张成文讲述整理。见《龙凤金钗传》鼓词。豫剧、越调、宛梆、河南曲剧、豫南花鼓、京剧、湘剧、汉剧、川剧、秦腔、晋剧、同州梆子、河北梆子均有此剧目。粤剧有《西莲击掌》。

打 平 贵

新年将到，宝钏让平贵至相府求母助粮，老夫人赠与米面银两，命其后门出走。巧遇王允下朝回来，打死平贵，夺回银粮，弃尸万人坑中。

花郎报信南窑，宝钏在死尸堆中救活平贵，扶回寒窑。

据张成文讲述整理。

洪 都 降 妖

洪都关出现妖物，人难通过，唐王出榜招贤降妖。平贵揭了皇榜，降服妖物，乃红鬃烈马一匹，唐王将烈马赐与平贵，并封为后军督卫（护），王允参奏，降为“先行”隶于元帅魏虎（王允次婿）麾下，远征西凉，欲害平贵。平贵回到寒窑，忍痛与宝钏分别。

据张成文讲述整理。豫剧、越调、宛梆、梆子、河南曲剧、秦腔均有《薛平贵别窑》，豫南花鼓有《别窑》，汉剧、河北梆子有《双别窑》，与《丑别窑》合演，豫剧也有此种演法。

双 别 窑

薛平贵在洪沟湾降马，被封为后军督护。因王允参奏，降为“先行”，使隶于苏龙、魏虎麾下，平贵回窑别妻。并

告知宝钗，将“行粮”带走，“坐帐”留家，上半月到舅爷处领取，下半月至魏虎处领取，夫妻难别之时，绝情回声，宝钗拉衣不放，平贵将剑割颈而亡。

另有赌徒海秃子者，欲赴四川行赌，将宝钗留于妻妾杨氏，夫妻难舍难分。

后者又名《丑别窑》，二剧凤交雪演出，通称《双别窑》，豫剧、湘剧、汉剧、河北梆子、乐腔均有此种演法。越调、宛梆、粤剧有《薛平贵别窑》，秦腔、怀调、豫南花鼓有《别窑》。

误卯三责

薛平贵别妻误卯，魏虎欲借故斩之，宝钗之大姐丈苏龙劝止，改为仗责后，立逼出征，平贵得胜回营，魏虎又以庆功为名，将平贵用酒灌醉，缚在红鬃烈马之上，驱马跑向敌营。

据张成文讲述整理，京剧有《误卯三打》，汉剧、湘剧均有《打平贵》。见《龙凤金钗传》鼓词。

西凉招亲

薛平贵醉酒陷入敌营后，番兵将其押上金殿，西凉王见爱，命与女儿代战公主成婚。不久王崩，平贵继王位。

据张成文讲述整理。京剧、豫剧、汉剧、秦腔、湘剧、豫南花鼓、越调、宛梆、河南曲剧、河北梆子之《赶三关》

中有此情节。

鸿雁捎书

王宝钏在武家坡前挖菜，忽见落下一只鸿雁，告知平贵西凉为王。宝钏修一家书，托鸿雁带去。

三、六、九日平贵早朝，忽见鸿雁落至殿前，擒雁得宝钏书。平贵观后，回宫灌醉代战公主，留书一封（有留言代战公主领兵边关以备万一之演法），拂袖而去。

据张成文讲述整理。京剧、豫剧、汉剧、秦腔、湘剧、越调、宛梆、豫南花鼓、河南曲剧、河北梆子之《赶三关》中有此情节。见《龙凤金钗传》鼓词。

赶三关

代战酒醒后，带兵追赶平贵，连过三关，兵至界牌关，追及。平贵哭诉衷曲，代战怜而允诺，驻兵国境，二人约定，若有变故，平贵即放出鸿雁，代战见雁发兵。

据张成文讲述整理。豫剧、越调、宛梆、豫南花鼓、河南曲剧、京剧、汉剧、湘剧、秦腔、河北梆子均有此剧目。见《龙凤金钗传》鼓词。

武家坡

薛平贵从西凉回来，在武家坡前遇王宝钏，因相别十八，

宝钏不识平贵，薛假意戏之，以试其心；王逃回寒窑，闭门不开。平贵实言告之，宝钏以年貌不对拒之。平贵以年华流失，人颜皆老释之，并以别时留物对证，宝钏方开门认夫。

据张成文讲述整理。豫剧、越调、宛梆、河南曲剧、汉剧、湘剧、川剧、淮剧、粤剧均有此剧目，豫南花鼓有《平贵回窑》，武安平调有《盘坡》，秦腔有《五典坡》。见《龙凤金钗传》鼓词。

算 粮

王允生日，宝钏以拜寿为名，向王允及魏虎讨算十八年军粮。魏虎以人死无粮推委，宝钏唤来平贵，携魏虎上殿面君。

据张成文讲述整理，豫剧、越调、宛梆、河南曲剧、豫南花鼓、湘剧、晋剧、秦腔、上党梆子均有此剧目，河北梆子有《拜寿算粮》。见《龙凤金钗传》鼓词。

大 登 殿

唐王驾崩，王允篡位自立，魏虎遣高思继追杀薛平贵。思继将平贵打下马来，提枪欲刺，见头上出现龙形，跪下讨封，投了平贵。

平贵放出鸿雁，代战公主见雁发兵，捉拿王允、魏虎等。平贵自立为帝，杀了魏虎，欲斩王允，宝钏求情，免去一死。将宝钏封为昭阳正院，其母为养老宫，代战为东宫，

代战不满，宝钏愿不分正偏，和睦共处。

据张成文讲述整理。豫剧、越调、豫南花鼓、川剧、徽剧、湘剧、滇剧、秦腔、宛梆、晋剧、上党梆子、河北梆子、同州梆子均有此剧目，京剧有《银空山》、《回龙阁》、《小登殿》，汉剧有《算粮、登殿》。

第五章 宋代故事戏

坐 辘 床

西凉进献十八名玉女，北汉王刘承佑命赵宏殷建造勾栏，赵子匡胤怒斩玉女获罪收监。苏风买通狱卒张旺欲害匡胤，宏殷怕匡胤再闯大祸，写信与张旺，望早日结果匡胤性命。张旺知匡胤善武，不易对付。以查监者将到，为掩人耳目，愿替匡胤坐辘床（形似木笼之刑具，上下左右皆有利刃，）为名，将匡胤激入辘床。举锤欲击，见匡胤头上出现龙影。将匡胤请出辘床，放其出狱，纵火烧监，自焚丧命，阴魂追上匡胤，被封为天下独狱神。

据张成文讲述整理。豫剧、罗戏、宛梆有《赵匡胤坐辘床》，秦腔有《杀乐女》。据传说：因“辘床”刑具太残忍、宋太祖登基之后，先废此刑。

赵 匡 胤 讲 画

赵匡胤逃回府后，赵宏殷欲绑子上殿。匡胤指壁讲画（苗训所画之虎），以虎饿不食子之情。感动宏殷，宏殷修

下几封书信，放子出外寻友逃命。

据张成文讲述整理。

余塘关

杨衮命高怀亮赴余塘关打探，回报说余塘王余表（其它剧种多为余洪，秦腔为余彪，）昧了杨子继业与余女赛花之婚姻。杨衮唤来继业商议对策，继业用言语激怒父王，率兵争婚。杨衮先上关试探，巧遇崔同（其它剧种多为崔子建）率子崔龙前来抬亲，杨衮以酒杯砸死崔同，崔龙追赶杨衮，又被继业抢挑马下。

余表命儿子余龙、余虎出关为崔氏父子报仇，亦被继业杀死马下。余表出关报仇，佯败杨衮，用回马鞭震破杨衮虎口，杨衮怒将余表打下马来，挽回关去。

据张成文讲述整理。京剧、汉剧、秦腔、河北梆子有《紫金带》。

七星庙

余赛花见父亲败阵回关，一怒出关上阵，赛花将继业盔缨打落，继业败逃至七星庙中。赛花追赶不见，来在庙前，疑在其中，踉门而入。继业用“闪门计”将赛花捆绑，并陈述其父昧婚之过，赛花亦责继业杀兄之罪，继业逼赛花允婚，方可松绑，赛花虽爱继业，但父伤兄亡，难以允婚，愿以死相待。继业以枪根吓之，赛花方允婚事。松绑后赛花又

枪、剑相对，继业将其蹂倒神前，拜堂成婚。

又名《余赛花招亲》、据张成文讲述整理。卷戏、豫剧、宛梆、越调、秦腔、大弦戏有此剧目。京剧有《余赛花》、汉剧有《余塘关》。见《昭代箫韶》。

斩 黄 袍

赵匡胤未即帝位之前，曾宿名妓韩素梅院中，酒后以梓潼称之。既即帝位，韩龙进妹讨封，素梅封入桃花宫院，韩龙为国舅夸官游街，遇郑恩怒打韩龙。韩龙跑回宫去跪奏匡胤，匡胤醉卧桃花宫，传旨命韩龙斩郑恩。高怀德闯宫见赵，匡胤酒醒知误，上殿欲传赦旨，韩龙已将郑恩人头献上，匡胤抱头痛哭！斩了韩龙，“金鼎玉葬”郑恩。

匡胤宣来军师苗训，责他不讲情之罪，怀德欲杀，匡胤求情免死，匡胤劝其卸印归田而去。

郑恩之妻陶三春，闻噩耗带兵围城，匡胤携怀德上城调解，陶斩赵所穿黄袍泄忿，赵封陶养老宫院方休。

又名《桃花宫》、《哭头》、《斩鲁郑恩》。据张成文讲述整理。豫剧、越调、宛梆、河南曲剧、京剧、川剧、湘剧、滇剧、秦腔、河北梆子、同州梆子均有此剧目。怀调有《哭头》，豫南花鼓有《桃花宫》，邕剧有《斩黑袍》。

双 锁 山

宋太祖（赵匡胤）被南唐余洪所困，其外甥高俊保遵母

命前往解围，路经双锁山口，见女大王刘金定竖牌招夫。俊保怒打招夫牌，留名而去。

娄兵报与金定，金定追上俊保，三拿三放，提婚不从。金定无奈，将其吊在九华山坡，命土地神上前劝说，若不从亲，九山合拢，夹死俊保，俊保只得允婚，拜堂之后，密月未滿，俊保赴南唐而去。

又名《刘金定招亲》。据张成文讲述整理。豫剧、越调、宛梆、京剧、汉剧、湘剧、桂剧，同州梆子、河北梆子均有此剧目。秦腔有《双锁山》、《撮合山》、《俊保招亲》。见《三下南唐》鼓词第十一——十五回。

刘金定杀四门

高俊保至南唐，杀破重围，血盔血甲闯进城去，得见龙舅（宋太祖赵匡胤）。

刘金定随后发兵，亦至南唐，金叉扎死刘文善，鞭诛刘文胆，孙延龄中袖箭而亡。敌将李文豹，力举一亩二分大拍。金定快马可跃一亩三分，故而回马刀斩李文豹，力杀四门，至城下，通报名姓，献出俊保所赠金铜一柄，宋太祖方开城迎入。

又名《南城头》。据张成文讲述整理。豫剧、秦腔、越调、宛梆有此剧目。京剧、汉剧、川剧、湘剧、滇剧、粤剧、桂剧、同州梆子、河北梆子均有《杀四门》。见《三下南唐》鼓词第十九回。

刘金定灌药

高俊保杀进城后，得“卸甲风”之症，躺在床上怨骂刘金定。发起信香，金定至，请来药王神，开方下药，金定亲自喂哺，治愈高病。

据张成文讲述整理。豫剧、越调、宛梆均有此剧目，京剧湘剧有《刘金定喂药》，秦腔有《医高琼》，汉剧有《刘金定》。见《三下南唐》鼓词第二十回。

赵光义篡位

郑恩之阴魂，手捧玉皇大帝旨意，下界请其二皇兄赵匡胤上天界归位。

宋太祖赵匡胤病在深宫，赵光义（太祖之二弟）与其岳父潘仁美设计谋位。将外国进来之战书改为万宝全书，声言看过此书好人增寿，病人可愈，欲以战书激怒太祖，加重病势。

太祖之妻贺后，闻报光义黑夜进宫探病，恐有谋篡之意，不准进宫，光义欲走，郑恩之鬼魂拦阻归路，并予言若进宫中，大功可成，光义复进，贺后举棍责之，光义趁势进宫告兄，太祖怒将贺后贬入冷宫，光义以看疮疾为名，用金簪扎死太祖，抱印登基。

据张成文讲述整理。京剧有《困龙床》、《烛影计》，汉剧有《二王图》。

贺 后 骂 殿

宋太宗（光义）即位后大赦，将贺后放出冷宫，贺后闻讯光义登基，携子德元、（京剧为德昭），德芳上殿骂君。光义质问德元骂叔之罪，德元羞愧撞柱而死。贺后倍加怒斥，太宗谢罪，将贺后封入圣贤宫养老，赐下朱红宝剑，代管三宫。封次子德芳为南清宫八贤王，另赐凹面金铜一柄，可上打君王，下打臣民。

又名《骂金殿》。据张成文讲述整理。豫剧、越调、宛梆、京剧、怀调、秦腔、同州梆子、河北梆子、晋剧、湘剧有此剧目，汉剧有《二王图》，滇剧有《骂金殿》，川剧有《烛影摇红》。

提 寇 准

潘洪（仁美）为报杀子之仇。在挂帅征北之时，不发援兵，将先行杨继业困死在两狼山上。杨之七子回朝搬兵，被潘洪诬进帐去，用酒灌醉，乱箭射死。六郎延景逃回汴京，拿了御状，太宗命呼必显至雁门关，将潘洪捉拿回京。

潘后（仁美之女），行贿与西台御史刘玉。刘玉不秉公审理，被八千岁（赵德芳）用金铜打死。德芳从清官册中查知，霞谷县令寇准，为官清正。乃请圣命，速提寇准进京复审。寇准上殿见君，晋升为御史，下朝后行走午门。遇八千岁请教，德芳将铜杀刘玉之事做之。

潘后派人持厚礼至御史府行贿。寇准不敢接纳，亲赴南靖宫告知千岁，千岁嘱曰“贪藏只要不卖法者，可也”。寇准回衙收礼。秉公审案。

又名《清官册》。据张成文讲述整理。豫剧、越调均有此剧目。京剧、川剧、汉剧、秦腔、湘剧、晋剧、婺剧、河北梆子有《清官册》，老调有《潘杨讼》，同州梆子有《审潘洪》，怀调有《寇准进京》。见《杨家将演义》第二十回及《昭代箫韶》。

杨四郎探母

杨延辉（四郎）在北国招为附马，与铁镜宫主成婚。闻其母余太君率兵征北。求公主盗来令箭，闯出关去，被其侄杨宗保所擒，去见延景，弟兄相认并拜母。余太君又命其与前妻孟金钗相见，忽听樵楼四更鼓响，母子、兄弟、夫妻含泪忍别。

据张成文讲述整理。京剧、晋剧、秦腔、同州梆子有此剧目。湘剧有《四郎回国》，汉剧有《双回国》，川剧有《盗令斩辉》，河北梆子有《探母别家》，赣剧有《回国图》，湘剧、滇剧有《四盘山》。略见《杨家将演义》第四十一回。

八贤王访将

杨延景在边关佯报死讯，假扮任堂惠潜回汴京，被宗保看

破，请回家中，藏至地穴之中。

八贤王（赵德芳）欲至董家岭赴宴，无人保驾。夜观天象，见白虎星坠入天波杨府。次日前往查看，见柴郡主外穿孝服内套大红，疑之，坐逼杨景出见，保驾赴董家岭赴宴。

据张成文讲述整理。豫剧、越调、河南曲剧有《寇准背靴》，京剧、晋剧、婺剧、河北梆子有《脱骨计》，秦腔有《探地穴》，同州梆子有《背靴子》。略见《杨家将演义》第二十九回。

董家岭

杨延景保护赵德芳）八贤王）董家岭赴宴，杨向肖银宗单手敬酒，被肖责其失礼。杨辩解为五龙捧圣（胜），暗骂银宗，韩昌暗地调兵被杨景识破，保八贤王南逃，神仙降简帖，指示兵撤唐尔府，挂上免战牌，歇兵三日再行交锋。

据张成文讲述整理。豫剧有此剧目。宛梆、怀调有《董家岭赴宴》。

斩杨宗保

杨宗保在穆柯寨私自招娶穆桂英，回营后其父帅杨延景欲按军法斩子。三军求情不准；孟良、焦赞、先后请来余太君、八贤王求赦宗保，延景皆不允情。穆桂英率穆瓜及部兵来献降龙木，并立下破天门之军令大状，太君、贤王作保，方赦宗保。

又名《辕门斩子》。据张成文讲述整理。豫剧、越调、宛梆、京剧、川剧、汉剧、滇剧、秦腔、晋剧、粤剧、予南花鼓、同州梆子、河北梆子有《辕门斩子》，梨园戏有《杀子》。

穆桂英搬兵

杨景镇守边关，招来王怀女为妾。闻报宗保保八千岁澶州望景，杨景放心不下，欲率兵相助，命人将王怀女暂且送回天波杨府。

余太君见王怀女乃番邦女子，身带反骨，绑下问斩，穆桂英跪下求情，太君方免死刑，鞭责二百，命其单刀独马去征西冀州，将功赎罪。

怀女路经山林，风雪交加，行动艰难，林中投环，被山大王李宗堂救上山去，认作义母，助其西征。阵前王怀女与西冀公主郝鸾英对兵，不分胜负，结为仁义姊妹。怀女又与郝天王比武，天王接连落马三次，共立怀女为王。

八千岁与杨景被困澶州，命宗保回朝搬兵，天波府无兵，太君命穆桂英西冀州搬兵，桂英中途遇大王穆铁，乃多年失散之胞弟，姐弟相认，同往西冀州，搬来王怀女、郝天王、郝鸾英等，解了澶州之围，凯旋还朝。

本所存有张成文抄录本。豫剧虽有《西冀州》、（又名《穆桂英搬兵》），但情节较此简单。

杨金花夺印

杨宗保挂帅征南被困，命先行官狄青回朝搬兵。狄青有意害杨，隐情不奏。宗保盼兵不到，单人独骖，向外冲杀，被乱箭射死。

狄青闻讯大喜，上殿动本，讨来帅印，并命狄龙、狄虎、狄祥、狄昭四个儿子为先行，校场点兵南征。

杨金花闻知大怒，女扮男装，以胞兄文广之名夺来帅印。狄青转奏余太君隐孙不献获罪。仁宗命兵部王强抄杀天波杨府，被排凤打死。太君上殿请罪，仁宗将其立绑法场。吕蒙正讲情，以律同罪，寇准、包拯上殿见君，宋王挂出天子剑据之。

杨文广领家兵反宋，路遇呼延庆劳军回朝，劝回文广，怀抱先王所封打妄鞭上殿，仁宗惧怕，赦了太君、蒙正，命文广挂帅，孟强、焦月、高义、岳奎四将为先行，南征报仇。

本所存有张成文抄本。

三次平江南

南海大士将杨金花叼上山去，教以兵法武艺。

杨文广挂帅南征报仇被困，命岳奎回朝搬兵。寇准之女秀英挂帅，穆桂英为先行率兵解围，全部被困。高义再回朝搬兵，寇准押送粮车陪高义南行。狄青暗造假金牌一面，命狄

杰借仁宗之名，阻杀寇准，被寇准识破，伏兵松林，与狄杰拼杀。

杨金花闻知母、兄被困。亲临战场，枪挑江南王，救出举家，并寻得宗保尸骨，凯歌而归。行至松林，枪挑狄杰，顺利还朝，仁宗迎至十里长亭，并到杨府参灵，封官加爵。

本所存有张成文口述本。

阴 阳 桶

宋仁宗宠爱东宫张贵妃，不理朝政。玉皇大帝命原始天尊捧旨，派龟灵圣母等下界，混乱朝政。

牛皮山下有一樵夫张风贤，打柴归来，被龟灵圣母弟子（狐狸仙）幻化之美女拦路，逼风贤成婚，风贤设计脱身，狐仙追至家中，先拜婆母，风贤无奈从之。

龟灵圣母又派鸡精下界，变化为张贵妃模样，以假乱真，仁宗难分真伪。包拯用照妖镜照出破绽，修下黄状（用黄表纸书写阴状）。请张天师下界降妖，张天师乘船经过卧牛山，被狐仙用阴阳桶担于江水，张天师唤来张风贤之母，赠锺馗像一张，挂在风贤房中，先救脱他们母子，又命土地神追回水头，开船而去。

张天师又被群妖所败，无奈请来原始天尊率众位神仙，战败群妖。群妖回洞禀于龟灵圣母，圣母出战，不分胜负，元始天尊奏与玉帝，玉帝降旨，双方停战，将阴阳桶改为混阳河。

又名《混阳河》。本所存有张成文抄录本

九 化 山

元宵佳节，灯棚失火，丞相王延龄之女桂英，被涌在屠夫王涂子家中，涂子夫妇害死桂英，抛宝衣于市井，被桂英之未婚夫杨福昌拾去，包拯误判为杀人凶犯，三绞废命，尸体不倒，包拯入冥府查访。

冥府之判官，乃王涂子之甥儿，将桂英之案压而不报，并将生死簿撕下一页，挫成纸捻，订于簿上。包拯入阴后，查出真情，铡了判官，送还桂英、福昌之魂。铡了王涂子夫妇，福昌与桂英成婚。

本所存有张成文抄录本。豫剧有《错断颜查散》、（又名《铡三曹官》），京剧有《探阴山》、《铡判官》，徽剧有《探阴山》，晋剧有《颜查散》，汉剧、秦腔有《铡判官》。

火 烧 东 宫

宋仁宗之太子赵纪丹，征西被擒，与西羌王阇二洪之女金莲成婚，生下一子，取名阿哥。数年之后，纪丹携妻、子回朝探亲。

西宫杜妃，害死正宫（纪丹之母），闻听太子还朝，恐报杀母之仇，与杜太师计议，酒中下毒，用转心壶毒死纪丹。仁宗悲痛万分，将孙，媳留在东宫。

杜妃为了产草除根，命郭松火烧东宫。神仙救出阿哥，

杜太师爱其相貌，暗收府下，佯作亲生。

扇鬼用宝扇搗疯阎金莲，大闹宫院，杜妃将其吊在廊下毒打，被神仙救出宫院。

又名《天仙录》。豫剧、宛梆、越调均有《转心壶》。

清查府

神仙将阎金莲及宫女月珠救出宫来，大街乞讨，在郊外哭儿，巧遇被杨文广接回之包公，问明原委，包公命王朝暗保公主，适遇郭松追杀，被王朝拿获。

公主之卫士许赞回朝搬兵，羌王阎二洪带兵直捣汴京城郊，父女相见。

包公智审郭松，套出实情，同郭松佯查杜府，骗见阿哥。又以同查天波杨府为名，将郭松交于文广，吊至梁上。

包杨两家，假意口角，拳击相对。包公佯与杜文唤（太师）设计，讨来杜妃旨意，召来满朝文武，假以和解为名，毒死文广。包公席前换盏，文唤自食毒酒，呕血而亡。

包公进宫，请来圣旨，铡了郭松，将杜妃打入冷宫，仁宗脱袍让位，阿哥继位登基。并将西羌王父女请上殿来，同庆升平。

又名《铡郭松》。本所存有张成文抄录本。豫剧，越调，宛梆，怀调均有《铡郭松》。乐腔有此剧目。

司 马 庄

洛阳县司马庄，有司马广者，娶妻何氏。元宵佳节，何氏随弟何根灯市观灯，被皇侄赵王如意抢回府去。家院张勇，回庄禀报东人，司马过府讲理，被如意立毙杖下。逼婚不从，将何氏毁面后赶出王府。

赵王又率兵火烧司马庄，何氏投火自焚，张勇怀抱司马之子，从狗道爬出，奔赴东京告状。

司马广之胞弟司马都，南京经商，赵王为了产草除根，派人截杀。其兄嫂之阴魂唆使差役自杀，救活二弟，并指路暗引，与张勇相遇，主仆三人，同到汴京，南衙告状。司马都胆小不敢击鼓，张勇怀抱婴儿，击鼓喊冤，包拯悉其诬告，将老仆、幼主放入铡口审问。此时司马都亦上公堂，诉明原委。包公诈作病死，留遗书请赵王继任，将赵王诱至府中；赵王在调戏包夫人之时，包拯从灵帏后突出，斥明其罪恶，升堂立铡赵王。

又名《铡赵王》。本所存有张成文抄录本。豫剧、宛梆、越调、怀调、京剧、河南曲剧、河北梆子虽均有《铡赵王》，同州梆子虽有《火化司马庄》。但情节有异。见《包公奇案》。

钓 金 龟

张选（其它剧种多为张仁）得中后，寄书接眷，其妻王

桂英未告知婆母康氏，弃姑抛叔，独自赶赴任中。康氏每日命次子张义钓鱼养母。一日张义钓来乌龟一只，自觉无用，弃之于水，连钓数次，仍是此龟，张义怒而打之，龟可尿金。张义喜之不尽，归家告母。途遇邻人告之曰：“汝兄现任祥符县令”。张义皆禀母知，康氏嘱其王家探嫂，不见踪影，知己赴任。张义方别母投兄。

本所存有张成文口述本。豫剧、京剧、汉剧、湘剧、徽剧均有此剧目。

贪 宝 害 命

张义去至祥符，弟兄相见。张义以银赏俸，被嫂（王桂英）发现金龟。桂英见宝起意，用双钉钉死张义，谎报饮酒过量暴亡。张选收尸于东庭出院，哭祭亡灵。

本所存有张成文口述本

托 兆 寻 子

张义死后，托兆于母，康氏在邻人资助下启程寻子。张义阴魂驾旋风将母亲接至祥符。康氏训斥张选后，同至东庭出院哭，祭张义，张义又托梦于母，让其到皇庙烧香，趁机叩见包相爷告状。

本所存有张成文口述本

降香告状

康氏以降香为名，去至皇庙，在包拯轿前状告亲生儿子张选，贪财爱宝害死其胞弟张义之罪，包拯请来张选对证，康氏转告儿妻王桂英，包拯开棺检验张义之尸，查无伤痕。

本所存有张成文口述本

双钉案

件作验尸，不见伤痕，归家告妻，妻告之曰，可验发中有无钉痕。件作寻得死因，禀于包公，包公传来件作之妻领赏，看出破绽，再三追问，审出曾用铁钉害死前夫，葬于炕下之罪。包拯将二位王氏钉死墙上。

本所存有张成文口述本。

包公断

江龙和尚，身带纹银百两，夜宿程英店中。程英从梦语中得知有银，杀死和尚，匿尸床下。

江龙死后，魂游西天，将冤情告知佛祖，佛祖命其转生程英之子，取名程希，二十年后，长大成人，杀父报仇。适包公陈州放粮归来，地保将程希送至包公轿前，包公入阴府访明此案，还阳后查视店簿，找出凭证，程英供认不讳，复将鬼魂处以铡刑。

又名《二十年大报仇》本所存有张成文抄录本。越调有此剧目。

坐 楼

阎婆惜随父母逃荒至山东，父死难葬，其母卖女葬夫，宋江怜之，赠银解难。阎婆感恩，将婆惜赠之为妾，宋为其建乌龙院安身。阎与宋之书僮张文远私通，宋江微知，与阎口角，发誓不再登楼。

据张成文讲述整理。豫剧、越调、宛梆、河南曲剧均有此剧目，京剧、川剧、徽剧、滇剧、评剧、同州梆子、河北梆子均有《乌龙院》。略见《水浒传》第十九回及明许自昌《水浒传》传奇。

杀 阎 婆 惜

宋江身带梁山晁盖书信，路过市井，被阎婆惜之母拉进院去，锁二人于楼上。婆惜恶语相向，宋江一夜未眠。下楼时发现书信遗失，将回楼讨取，阎逼宋允诺：写下休书不再进院，房屋财产归阎所有，准其改嫁张文远等三事，方可交还反书。宋悉依之。阎仍不放心，欲鸣官治宋江以死地。宋江追阎于楼下，遇好友唐银子，闻言怒甚，支持宋江杀惜，阎追上楼，阎指出书在发内，宋搜出书信，怒杀婆惜。

又名《宋江杀惜》。本所存有张成文口述本。豫剧、越调、河南曲剧均有此剧目，川剧、徽剧、汉剧均有《宋江杀

惜》，湘剧、秦腔均有《宋江杀楼》，京剧、汉剧、晋剧、上党梆子、河北梆子、滇剧、楚剧、武安落子均有《坐楼杀惜》。见《水浒传》第二十回及《水浒传》传奇。

代宋出首

宋江杀死阎惜姣之后，其好友唐银子放走宋江，出首公堂，自供杀死惜姣，欲代宋死。宋江至梁山泊后，李逵下山劫狱救唐，夹在腋下出城，因用力过猛，将唐银子挟死，李逵悔恨万分。

又名《李逵劫狱》。据张成文讲述整理。

活捉张文远

阎婆惜死后，鬼魂夜入张文远书房，责其因奸被杀之过，用绳索套项，活捉而去。

又名《活拉张三郎》。本所存有张成文口述本。河南曲剧，豫剧均有此剧目。京剧有《借茶活捉》，昆腔、徽剧、汉剧、川剧、滇剧、桂剧、秦腔、同州梆子、河北梆子均有《活捉三郎》。形象恐怖。为文化部命令禁演之剧目。

青 风 寨

清风寨盗首李虎强聘赵顺功之女素梅为婚，订期迎娶。赵氏父女为难之时，适梁山英雄燕青、李逵下山买马。经赵

家村投宿，知后甚抱不平。李逵巧装素梅，燕青伪装送亲，混入寨中，杀死李虎，火焚山寨。

又名《李逵扮花大姐》。据张成文讲述整理。豫剧、京剧、滇剧、河北梆子均有此剧目，湘剧有《青凤岭》。不见《水浒传》。

翠 屏 山

杨雄与石秀结为兄弟，将石留在家中。一日杨雄外出，其妻潘巧云与僧人裴如海私通，为石秀所见，告知杨雄。潘巧云及丫环迎儿反诬石秀戏嫂，杨怒赶石秀。石秀夜守墙外，当如海来时，唤来杨雄，杀死如海，杨雄始悟；次日，二人诬潘巧云及迎儿上翠屏山还愿，勘问奸情，杨雄杀死巧云及迎儿。

又名《杀山》。据张成文讲述整理。为王银海（演石秀）之代表作。豫剧、宛梆、京剧、湘剧、川剧、汉剧、秦腔、桂戏、上党梆子、河北梆子均有此剧目、川剧又有《巧云戏叔》。见《水浒传》第四十三——四十五回及明沈自晋《翠屏山》传奇。

调 情 被 杀

孙二娘在十字坡前开店，一货郎投宿，见孙二娘后起下邪念，戏之；二娘怒将其毒死并碎尸。

又名《货郎调情》。据张成文讲述整理。

刘春取棉衣

刘春随母外出探亲，其妹刘玉莲在门外做针黹。时岳飞之子岳雷被官兵追拿，逃至刘家门首，求救于玉莲。玉莲救人心切，领回家去，藏在柜中。官兵搜查不见，它处追寻。岳雷出柜欲走，刘春中途折回取衣，玉莲复将岳雷藏于柜中。刘春开柜取棉衣时见岳。责妹不规，欲打岳雷。其母归，问明原委，知是忠良之后，愿将玉莲许婚与岳，岳雷因无母命，不敢作主，刘母命刘春寻找岳夫人，暂让与玉莲兄妹相称，待岳雷三年孝满后，再拜堂成亲。

又名《柜中缘》、《双锁柜》。据张成文讲述整理。豫剧、宛梆、汉剧、川剧、河南曲剧、武安落子均有《柜中缘》。秦腔之《柜中缘》乃清末孙仁玉之作。

胡迪骂阎

秀才胡迪愤岳飞父子被害，至阎王庙内题诗骂奸：限三日处死秦桧，否则封门毁像。阎王命鬼卒摄胡至阴间责问、胡迪侃侃而论。阎王使胡游地狱。见其胞兄、邻居王奇及亡妻等，皆为前世讨债还债之主，不肯相认。后见岳飞高堂雅坐，秦桧夫妻跪在一侧，方悟。阎王欲惩胡迪，小鬼回禀他有状元之位，阎王放之还阳。

据张成文讲述整理。豫剧、越调、京剧、汉剧、川剧、滇剧、徽剧、桂戏、秦腔、同州梆子、河北梆子均有此剧

目，湘剧有《题诗骂奸》。见元金人杰《东窗事犯》杂剧，明人《东窗记》、《精忠记》传奇，明冯梦龙《古今小说》及《岳飞全传》第七十三回。

清 风 亭

薛荣之妻严氏，虐待其妾周桂英。周在磨房产子，严氏将婴儿弃至荒郊，被张元秀拾去收养，取名继保。继保长大上学，被人讥讪，回家向元秀索要生母。张怒责之。继保逃至清风亭。恰遇其生母周桂英外出寻子，在亭中避雨。元秀追至亭上，周为其排解，后见红痣认子。元秀不忍舍离，周氏骗元秀外看来人，携子而去。

据张成文讲述整理。豫剧、宛梆、京剧、川剧、徽剧、湘剧、汉剧、滇剧、晋剧、秦腔、河北梆子均有此剧目，楚剧有《赶子》，桂剧有《赶子雷打》。

断 桥

白娘子与青儿从金山寺败退，行至西湖断桥，见旧日借伞之处触目伤情。

法海交紫金钵一张于许仙，嘱其在白娘子产子满月之时，假梳头之际，贴在白氏脑后，即可降妖。并将许仙送至桥头。许仙假意哀求白蛇宽恕，白蛇说服青儿，收下许仙，同赴许之姐夫家中存身。

据张成文讲述整理。豫剧、越剧、京剧、昆腔、川剧、

汉剧、湘剧、滇剧、徽剧、秦腔、晋剧、婺剧、评剧、河北梆子均有此剧目。怀调有《断桥亭》。见《雷峰塔》传奇及《义妖白蛇传》。

祭 塔

白娘子（素贞）生子后被压雷锋塔下，其子许士林得中状元，衣锦还乡，至塔前哭祭，素贞诉说往事。士林说服法海，又回朝请旨，解救素贞出塔，母子团聚。

又名《许士林祭塔》。据张成文讲述整理。滇剧、京剧、川剧、汉剧、秦腔、徽剧、河北梆子、均有此剧目，豫剧、河南曲剧、怀调有《许状元祭塔》。见《雷峰塔》传奇。

宝 莲 灯

刘彦昌进京赶考，途经华山三圣母（华三娘）庙中避雨，梦中与三娘成婚。二郎杨戩得知后，将其妹（三圣母）压在黑风洞中。

刘彦昌进京得中状元，又在王相府招亲，携妻王桂英赴罗州上任，夜宿官驿，三娘降临，告知路经白莽山有灾，三娘祭起宝莲灯，赫退白莽，护送彦昌夫妇过山。

据张成文讲述整理，宛梆，豫剧有《劈山救母》，京剧、川剧、汉剧、秦腔、晋剧、湘剧、徽剧、滇剧、河北梆子均有此剧目。见元人《沉香太子劈华山》杂剧及《沉香宝卷》。

土 地 送 子

华山圣母三娘在黑风洞生子沉香，修下血书，托土地神送至罗州。刘彦昌花园赏花，忽闻婴儿啼哭，上前抱子见书，喜之不尽。又有丫环报喜，王夫人亦生贵子，桂英皆哺乳喂养，如同孪生。

据张成文讲述整理。

沉 香 闹 学

沉香与弟秋哥同学读书，先生不在，互相戏耍，发生口角，沉香用笔架打死国舅之子秦官保。

据张成文讲述整理。豫剧、豫南花鼓均有此剧目。

二 堂 舍 子

沉香打死秦官保后，同弟秋哥归家告父，秋哥与沉香争认凶手，刘彦昌难以定案，以华山三娘救命之恩顺说妻子桂英，舍秋哥保沉香，桂英不通，怒打沉香，彦昌抱子痛哭，感动桂英，挖破沉香脸皮伪装，从花园放沉香逃走。

刘彦昌将秋哥送至国舅府，被乱棍打死，弃尸万人坑中。彦昌夫妻领回尸体，秋哥复苏。秦国舅闻讯，又将彦昌、桂英、秋哥收监。

据张成文讲述整理。京剧、桂剧、粤剧、豫剧、河北梆

子均有此剧目。川剧、汉剧、楚剧、邕剧均有《二堂放子》。

劈山救母

沉香从罗州出走，途遇霹雳大仙，收为弟子。划圈为禁，让沉香闭目中立，不得逾圈。沉香伫立许久，不闻动静。偷眼窥视，大仙离去。面前有一洞穴。大胆出圈，并无险情。砸开头门，见有“豆油饼”，食之，顿时生力。复砸二门，见有龙虎戏斗，沉香误伤龙角，食之味甜。霎时吃尽九龙二虎，力大无穷。再砸三门，见有仙桃，吃桃身痒，下河洗澡，脱凡成仙。忽见恩师持斧以待，沉香接斧出洞，战败舅父杨戩。去至西岳，劈山救母后，复至罗州，救还生父、养母。携秋哥同上华山，吃桃成仙。沉香为康金龙转世，玉帝传旨，命其归位。封刘彦昌为天昔神，秋哥为南天门上之卷帘大帅，王桂英为女菩萨。

据张成文讲述整理。豫剧、宛梆、京剧、河北梆子、秦腔均有此剧目。豫南花鼓、川剧、汉剧、湘剧、徽剧、晋剧、滇剧、秦腔、河北梆子均有《宝莲灯》。略见元人《沉香太子劈华山》杂剧及《沉香宝卷》。

（未完待续）

征集戏曲资料启事

为编辑出版《中国戏曲志》丛书，《中国戏曲志·河南卷》编辑委员会已正式成立并与国家签订了议定书。为了保证国家此项社会科研重点项目的完成，就需要尽可能全面、系统地记录并整理各地有价值的戏曲资料（包括历史和现状），集中戏曲历史和理论方面的研究成果，使之为科学地继承我国丰富的戏曲艺术遗产服务，为繁荣社会主义时期的戏曲事业服务，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献，特此，决定在全省范围内对有关戏曲资料进行广泛的征集。

征集戏曲资料的种类：

- 1、戏文、戏本（包括木刻本、手抄本）、戏折、戏单、戏曲唱片、乐谱、戏联、艺诀等。
- 2、戏曲理论著作、报刊、戏曲图照、书画等。
- 3、戏曲班社戏箱、戏衣、砌末装置、脸谱面具、乐器等。
- 4、庙会祠堂戏曲活动资料（包括戏楼、舞楼乐亭、题壁、碑记等）。
- 5、戏曲（包括歌舞百戏）雕塑、木雕、陶俑、木俑、

石刻、年画、泥塑、瓷画、铜镜刻画等

总之，凡有关戏曲的古今中外、地上地下资料、实物，图照、字画等均在征集范围。其中并应注意对革命戏曲文物资料的征集工作。

征集办法

1、欢迎捐赠，给以物质奖励。

2、征购

3、借用，付以资料费

（以上均记录发掘、保存、捐赠单位及个人姓名）

联系地址

《中国戏曲志·河南卷》编辑部办公室，
（设在省戏剧研究所）郑州市花园路北段24号
电话33881

联系人 杨健民

《中国戏曲志·河南卷》编辑委员会（章）

一九八五年十二月一日

稿 约

《河南省戏曲史志资料辑丛》是我们为编辑《中国戏曲志·河南卷》，为积累有关河南戏曲史料而编印的内部刊物。

本刊的宗旨和范围是根据《中国戏曲志》编辑委员会拟定的地方卷体例中各分类项目所包含的内容，凡与我省戏曲有关的资料，并具有一定价值的，均属采用范围，或用不同的方式务使其成果得到体现。殷切希望了解河南省戏曲情况的省内外各地人士，支持此项工作，为我们撰稿。来稿一经发表，均致薄酬；有重要史料价值的，稿酬从优；有一定参考价值留用，但不宜发表的，酌给资料费；旧文重刊或一般转载的，则只奉寄样书不再致酬。在今后各地戏曲志和剧种志中，凡根据本书辑录、摘编或引用的文字，均应尊重原资料提供者、收集整理者的权益。

我们这套“辑丛”，目前暂不定期，欢迎大家撰写下列稿件：

历史上河南戏曲活动情况，剧作家、著名演员、班社、戏曲文物、轶闻故事、艺诀等；

河南的戏曲剧种史及外来剧种在河南的流布情况；

有关革命战争时期戏曲工作及其活动情况；

河南籍戏曲艺术家和外籍在河南活动时间较长、影响较

大的剧作家、戏曲艺术家传略；

其它与河南戏曲有关的资料。

本刊将力求形式多样，图文并茂，各种体裁兼容。但由于我们水平有限，欢迎各地读者提出宝贵意见，使这套丛书愈编愈好，为《中国戏曲志·河南卷》的编纂，提供坚实的资料基础。

为节省开支，本书除部分赠阅供交流外，原则上由各单位（包括各地戏曲志编写机构）及个人订阅或零购。每册工本费一元二角。事非得已，敬请谅解。

来稿请寄：郑州市花园路北段省戏剧研究所《戏曲志》编辑部。

《中国戏曲志·河南卷》编辑部

1985年12月

《中国戏曲志·河南卷》编辑部：

地址：河南省戏剧研究所（郑州市花园路北段24

号） 电话 33881